Coleção
FORTUNA CRÍTICA 2
Direção de AFRÂNIO COUTINHO

# GRACILIANO RAMOS

Seleção de textos
SÔNIA BRAYNER

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA / MEC

# FORTUNA CRÍTICA

é o título da coleção, dirigida pelo professor Afrânio Coutinho, que, com o apoio do Instituto Nacional do Livro, prossegue neste segundo volume, dedicado a

## Graciliano Ramos

e que reúne muitos dos mais importantes trabalhos críticos em torno da obra do autor de *Vidas Secas*. Constituindo-se em valioso subsídio aos estudiosos da literatura brasileira, notadamente professores e universitários, é também importante serviço prestado à obra de preservação da memória nacional.

Cr$ 50,00

Este preço só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro/MEC, que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e conseqüente redução do custo industrial.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

## COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA

## 2. GRACILIANO RAMOS

A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ao lançar a *Coleção Fortuna Crítica*, sob a eminente direção do professor Afrânio Coutinho, acredita estar prestando — além de valioso subsídio ao estudo colegial e universitário da literatura brasileira — importante serviço à tarefa de preservação da memória nacional. Nesta coleção estão reunidos muitos dos textos críticos mais significativos, de lavra nacional ou eventualmente estrangeira, sobre a obra de nossos escritores. Não cabe aqui reiterar os já consagrados méritos dos trabalhos críticos no corpo da cultura de uma nação. Estes trabalhos, entretanto, pelo caráter necessariamente disperso de sua publicação (livros, jornais, revistas), tornam-se, em sua maior parte, de difícil localização ou acesso, quando se perdem. Esta coleção, portanto, ganha duplo mérito. O primeiro, estático em sua forma museológica, é o de reunião de textos até então dispersos, visando à sua preservação. O segundo, essencialmente dinâmico — e fruto do anterior — é o de permitir uma visão crítica minuciosa não só de nossas letras, como também da própria crítica, que aqui se pode examinar *em processo*, na evolução de seus princípios e de sua metodologia. É este aspecto, principalmente, que se volta para todo o público universitário brasileiro e, em especial, o das faculdades de Letras.

O primeiro volume foi dedicado a Carlos Drummond de Andrade. Lançamos agora o segundo, referente a outro gênio de nossa literatura, o romancista de *Vidas Secas*, Graciliano Ramos. Autor famoso pela concisão de sua escrita, ele tratou a língua como um cristal de rocha lavrado: suas obras são um conjunto de sólida limpidez e essencialidade, e o resultado da soma é pura beleza, transparência e emoção. Esse e muitos outros aspectos da obra de Graciliano Ramos são abordados nos textos aqui reunidos, mais uma vez pelo trabalho de compilação da professora Sônia Brayner, e cujos autores são: Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Homero Senna, Nelly Novaes Coelho, Carlos Nelson Coutinho, Hélio Pólvora, Raul Lima, Agripino Grieco, Manuel da Cunha Pereira, Neusa Pinsard Caccese, Rui Mourão, Otávio de Faria, Osman Lins, Vicente de Ataíde, Sônia Brayner, Massaud Moisés, Virgínius da Gama e Melo, A. Fonseca Pimentel, Fábio Freixeiro, Amariles Guimarães Hill, Rolando Morel Pinto, Joel Pontes, Leônidas Câmara e Franklin de Oliveira.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

35,00

Quiz

Graciliano Ramos

ACADEMIA DO SABER
2242-8967 / 2224-1867
seboleonardomarios@gmail.com

Coleção

FORTUNA CRÍTICA

Volume 2

Direção de AFRÂNIO COUTINHO
(da Academia Brasileira de Letras e
da Universidade Federal do Rio de
Janeiro).

G757 Graciliano Ramos; coletânea organizada por Sônia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. 315p. (Fortuna crítica, v.2).

Cronologia de Graciliano Ramos.
Bibliografia.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 — Crítica e interpretação. I. Brayner, Sônia. II. Instituto Nacional do Livro. III. Série.

CDD — 869.909
CCF/SNEL/RJ-77-0224 CDU — 869.0(81)Ramos,Graciliano.06

# Graciliano Ramos

Coletânea organizada por

SÔNIA BRAYNER

(da Faculdade de Letras
da Universidade Federal
do Rio de Janeiro)

Em convênio com o
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
Ministério da Educação e Cultura

civilização brasileira
1977

Exemplar № 2575

Desenho de capa:
DOUNÊ

Diagramação:
LÉA CAULLIRAUX

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91-93 — Botafogo
Rio de Janeiro — RJ

1977 — 40.° aniversário do
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

---

Impresso no Brasil
*Printed in Brazil*

# Coleção Fortuna Crítica

Esta coleção visa a proporcionar ao estudioso de letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de vária época, objetivando dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, onde são habitualmente de difícil localização ou acesso.

O critério predominante é da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. Evitou-se reproduzir trechos de obras de conjunto, que são indicadas na bibliografia.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, cronologia e bibliografia ativa e passiva. Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas.

Uma segunda seção dedica-se a reproduzir ensaios de caráter geral e uma terceira estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade sobretudo aos estudantes de letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostram os trabalhos reunidos, sem falar

de uma evolução da própria crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Para a continuação desta série já se encontram programados os volumes relativos a

MANUEL BANDEIRA
CASSIANO RICARDO
JOSÉ LINS DO REGO
RAUL POMPÉIA e
CRUZ E SOUSA

# Sumário

Nota preliminar 11
Cronologia: vida e obra 13
Bibliografia ativa 15
Bibliografia passiva 17

*Primeira parte*

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Visão de Graciliano Ramos — *Otto Maria Carpeux* 25
Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor — *Wilson Martins* 34
Revisão do Modernismo — *Homero Senna* 46
Solidão e luta em Graciliano — *Nelly Novaes Coelho* 60
Graciliano Ramos — *Carlos Nelson Coutinho* 73
Retorno a Graciliano — *Hélio Pólvora* 123
Sobre Graciliano — *Raul Lima* 134

*Segunda parte*

ESTUDOS SOBRE LIVROS

Graciliano Ramos: *Caetés* — *Agrippino Grieco* 147
A obra-prima de Graciliano Ramos — *Manuel da Cunha Pereira* 152
*Vidas Secas*: romance e fita — *Neusa Pinsard Cacesse* 158

A estratégia narrativa de *São Bernardo* — *Rui Mourão* 165
Graciliano Ramos e o sentido do humano — *Octavio de Faria* 175
Homenagem a Graciliano Ramos — *Osman Lins* 188
*Vidas Secas*: articulação narrativa — *Vicente de Ataíde* 196
Graciliano Ramos e o romance trágico — *Sônia Brayner* 204

*Terceira parte*

ABORDAGENS EPECÍFICAS

A Gênese do crime em *Angústia*, de Graciliano Ramos — *Massaud Moisés* 221
O humanismo incidente de Graciliano Ramos — *Virginius da Gama e Mello* 233
Graciliano Ramos e Machado de Assis — *A. Fonseca Pimentel* 238
O estilo indireto livre em Graciliano Ramos — *Fábio Freixieiro* 244
A expressividade em Graciliano Ramos — *Amariles Guimarães Hill* 254
Os ritmos da emoção — *Rolando Morel Pinto* 260
Romances de Graciliano Ramos — A reivindicação Social no diálogo — *Joel Pontes* 269
A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos — *Leônidas Câmara* 277
Graciliano Ramos — *Franklin de Oliveira* 310

# Nota Preliminar

Embora a geração de trinta englobe entre seus adeptos o famoso grupo de romancistas do Nordeste reunido em torno da problemática da terra, motivo agora de meditação, aprofundamento e denúncia social, seus ficcionistas trazem para essa realidade concepções unânimes apenas na acusação da injustiça e desagregação humana. No mais cada um tentará dar depoimento substantivo, fruto da concepção de uma situação central específica e correspondente atitude assumida frente a ela. As divergências de enfoque não se baseiam simplesmente numa variação na seleção e tratamento de detalhes ou numa maior ou menor ênfase em determinado aspecto. Ela obrigará o romancista a uma tematização do real que traduza o significado básico que constrói seu mundo ficcional e a posição de interdependência em que se acha nele.

A obra de Graciliano Ramos encerra problemas de construção típicos que lhe realizam a ficção, ampliada continuamente, onde recursos artesanais são solicitados a fim de corporificar vivências e projetos de seu universo interior.

Trata-se de obra inquietante e de inquietação, denunciadora e angustiada, numa perquirição cruel trazida do auscultar constante do intercâmbio humano, num regionalismo nem um pouco reduzitivo e sim aberto para conter toda a experiência vital. Apoiando-se firmemente em uma realidade conhecida — o Nordeste agrário da zona das Alagoas, sua passagem para a sociedade industrial e urbana, a pressão trituradora exercida pelas máquinas de um novo consumo sobre seres despreparа-

dos e frágeis, a seca, a miséria do lavrador — Graciliano não se prende a um descritivismo fácil, muito freqüente nesta geração, mas faz um corte profundo e seletivo na imaginação criadora que lhe constrói a ficção.

Preocupado com a questão social, colocou o homem e suas relações defeituosas no primeiro plano de ação, preferindo desde a elaboração de *Caetés* o desvendamento das motivações interiores, das obsessões aterradoras que marcam a trajetória de todos os seus personagens. Homens subterrâneos e tortuosos, suas escolhas traduzem o impacto de uma sociedade voltada para a exploração desvirtuadora dos valores humanos. É neste campo de ação que estão delineadas suas buscas e seus sucessivos fracassos.

O homem e o mundo de Graciliano Ramos expressam uma visão trágica do ser, refletida na contenção e arquitetura de uma forma romanesca consciente e meditada em suas dimensões.

O presente volume de textos críticos encerra alguns dos melhores momentos da crítica literária acerca de sua obra. Dispostos em ordem cronológica e divididos em abordagens específicas serão eles de excepcional ajuda para o estudioso da literatura brasileira.

A bibliografia passiva seletiva servirá de auxílio indispensável para o conhecimento total das opiniões críticas sobre o autor.

S.B.

# Cronologia: Vida e Obra

1892 — 27 de outubro: Nasce em Quebrangulo, Estado de Alagoas.

1894-1914 — Muda-se, sucessivamente, para Buíque (Pernambuco), Viçosa e Palmeira dos Índios (Alagoas), acompanhando a família. Período de instrução elementar e trabalho na loja comercial do pai. Interesse nascente pela literatura.

1914-1915 — Estabelece-se no Rio de Janeiro, como revisor de provas tipográficas em diversos jornais.

1915 — Retorno a Palmeira dos Índios. Casamento com Maria Augusta Barros, falecida em 1920. Trabalha no comércio e escreve para jornais locais.

1928 — Termina *Caetés,* é eleito prefeito. Segundo casamento com Heloísa Medeiros. Relatórios burocráticos sobre a cidade chamam a atenção do editor Augusto Frederico Schmidt.

1930 — Vai para Maceió, depois de renunciar ao cargo de prefeito. É nomeado Diretor da Imprensa Oficial, demitindo-se em 1931.

1932 — Volta a Palmeira dos Índios. Escreve *São Bernardo.*

1933 — Nomeado Diretor da Instrução Pública, em Maceió. Publicação de *Caetés.*

1934 — Aparecimento de *São Bernardo.*

1936 — Demitido e preso por posições políticas, é levado para o Rio. Publicação de *Angústia.*

1937 — Livre, fixa residência no Rio, onde trabalha na imprensa.
1938 — Publicação de *Vidas secas*.
1939 — Nomeado Inspetor Federal de Ensino.
1945 — Entrada para o Partido Comunista Brasileiro. Aparecimento de *Infância*.
1946 — Publicação de *Insônia* (incluindo *Histórias Incompletas*).
1952 — Viagem à Tcheco-Eslováquia e à URSS.
1953 — 20 de março: morre no Rio de Janeiro. Publicação póstuma de *Memórias do cárcere*.
1954 — Publicação de *Viagem*.

# Bibliografia Ativa

*Caetés.* Rio de Janeiro, Schmidt, 1933.
*São Bernardo.* Rio de Janeiro, Ariel, 1934,
*Angústia.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1936.
*Vidas secas.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1938.
*Histórias de Alexandre.* Rio de Janeiro, Leitura, 1944.
*Dois dedos.* Rio de Janeiro, Ed. Revista Acadêmica, 1945.
*Infância.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1945.
*Histórias incompletas.* Porto Alegre, Globo, 1946.
*Insônia.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947. (incluindo *Histórias incompletas*).
*7 histórias verdadeiras.* Rio de Janeiro, Ed. Vitória, 1951.
*Memórias do cárcere.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1953. 4 v. (póstuma)
*Viagem* (Tcheco-Eslováquia-URSS). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1954. (póstuma)
*Viventes das Alagoas.* São Paulo, Martins, 1962. (póstuma).
*Alexandre e outros heróis.* São Paulo, Martins, 1962. (póstuma)
*Linhas tortas.* São Paulo, Martins, 1962. (póstuma)
*Histórias agrestes.* Org. Ricardo Ramos. Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1967.

# Bibliografia Passiva


ADONIAS Filho. *Memórias do cárcere. Jornal de Letras.* Rio de Janeiro, 6 dez. 1953.

———. O homem e o cenário. In: —. *Modernos ficcionistas brasileiros.* Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958.

ALVARENGA, Otávio de Melo. *Memórias do cárcere.* In: — *Mitos & Valores.* Rio de Janeiro, I.N.L., 1956.

ANDRADE, Almir de. Lúcio Cardoso e G. R. In: —. *Aspectos da cultura brasileira.* Rio de Janeiro, Schmidt Ed., 1939.

ATAÍDE, Vicente. *Vidas secas*: articulação narrativa. *Minas Gerais,* Belo Horizonte, 22 set. 1973. Supl. Lit.

AZEVEDO, Vivisse M. C. *Vidas secas* dans la vision tragique et humoristique de G. R. Separata do *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg,* 43 (7): 751-65, abr. 1965.

BIZZARRI, Edoardo. G. R., romancista. *Diálogo,* São Paulo (1): 43-54, set. 1955 e (2): 43-60, dez. 1955.

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro, Simões, 1969.

BRAYNER, Sônia. G. R. e o romancista trágico. *Rev. do Conselho Federal de Cultura,* Rio de Janeiro, 5 (15):59-70, jan./mar. 1973.

BRUNO, Haroldo. Graciliano Ramos. In: —. *Estudos de literatura brasileira.* Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1957.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Vidas secas*: romance e fita. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 12 nov. 1966. Supl. Lit.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de G. R. *Estudos Universitários,* Recife, (1):81-115, jan./mar. 1967.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956.

———. Graciliano Ramos. *O Jornal,* Rio de Janeiro, 17, 2ª, 31 out. e 15 nov. 1945.

———. Os bichos do subterrâneo. In: —. *Tese e antítese.* São Paulo, Ed. Nacional, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de G. R. In: —. *Origens e fins.* Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

CASTELO, José Aderaldo. Aspectos da formação e da obra de G. R. In: —. *Homens e intenções.* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.

COELHO, Neli Novaes. Solidão e luta em Graciliano. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 22, 29 fev. 1964. Supl. Lit.

COELI, J. Collier. O homem exterior. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 26 out., 2 nov. 1963. Supl. Lit.

———. Meditação da morte. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 4, 11 e 18 jul. 1964. Supl. Lit.

COUTINHO, Carlos Nelson. Uma análise estrutural dos romances de G. R. *Rev. Civilização brasileira,* Rio de Janeiro, 1 (56):107-50, mar. 1966.

CRISTÓVÃO, F. A. *Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro, Ed. Brasília, 1975.

ELLISON, Fred. *Brazil's new novel.* Berkeley Univ. California Press, 1954.

EXPOSIÇÃO Graciliano Ramos. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1963.

FARIA, Otávio de. G. R. e o sentido do humano. Pref. de *Infância.* São Paulo, Martins, 1969.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos. Reflexos de sua personalidade na obra.* Fortaleza, Imprensa Univ. do Ceará, 1967.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Três romancistas. In: —. *Idéia e tempo.* São Paulo, Cultura Moderna, 1939.

FREIXIEIRO, Fábio Melo. O estilo indireto livre em G. R. *Rev. do Livro,* Rio de Janeiro, (14):79-85, jun. 1959.

GERSEN, Bernardo. Variações sobre G. R. *Leitura,* Rio de Janeiro, fev./mar. 1946.

GONÇALVES, Floriano. *Infância. Província de São Pedro,* Porto Alegre (6):112-21, set. 1946.

———. G. R. e o romance. Ensaio de interpretação. Pref. de *Caetés.* 2.ª ed. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

GRACILIANO RAMOS: *Vidas secas.* Séminaires de fev. et juin 1971. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université, jan. 1972.

GUERRA, José Augusto. *Testemunhos de crítica.* Recife. Ed. Universitária, 1974.

GUIMARÃES, Reginaldo. Literatura infantil e folclore. *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 2 nov. 1958.

———. G. R. e a tradição nordestina. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 10, 17, 24 ago., 28 set., 12 out. 1958.

HAYS, H. R. The world's sorrow. *Anguish,* by G. R. *The New Republic,* New York, 17 jun. 1946.

HEGENBERG, Leônidas H. B. Graciliano, Dostoievski e algumas coincidências. *Rev. brasileira,* São Paulo, set./out. 1957.

HILL, Amariles Guimarães. Expressividade em G. R. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 1 mar. 1964. Supl. Lit.

HOMENAGEM a Graciliano Ramos. Rio de Janeiro, Alba, 1943.

LIMA, Luís Costa. A. reificação de Paulo Honório. In: —. *Por que literatura.* Petrópolis, Vozes, 1966.

LIMA, Medeiros. O homem na obra de G. R. *Rumo,* Rio de Janeiro, 3.ª fase, 1 (1):71-4, 1943.

———. Graciliano Ramos. Um homem do tamanho de sua obra. *Politika,* Rio de Janeiro, 6-12 nov. 1972.

LINS, Álvaro. Infância de um romancista. In: —. *Jornal de crítica. 5.ª série.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

———. *Vidas secas.* In: —. *Jornal de crítica. 2.ª série.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1943.

———. Visão geral de um ficcionista. In: — *Jornal de crítica. 6.ª série.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1951.

LINS, Osman. Um aniversário sóbrio como sua prosa. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 21 out. 1972.

LUCAS, Fábio. *A face visível.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1973.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. *Província de São Pedro,* Porto Alegre (2):105-12, mar./jun. 1948.

———. As memórias de G. R. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 6 dez. 1953. Supl. Lit.

MELO, Virginius da Gama. O humorismo incidente de G. R. *Jornal do Comércio,* Recife, 20 nov. 1955.

MENEZES, Djacir. Graciliano Ramos. In. —. *Evolução do pensamento literário no Brasil.* Rio de Janeiro, Simões, 1954.

MOISÉS, Massaud. A gênese do crime em Angústia de G. R. Separata da rev. *Filosofia, Ciência e Letras,* Assis, 18(15): 26-37, 1953.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A confissão de Graciliano. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 21 fev. 1959. Supl. Lit.

———. Graciliano sem Nordeste. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 7 fev. 1959. Supl. Lit.

MONTENEGRO, Olívio. Graciliano Ramos. In: —. *O romance brasileiro.* 2.ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1953.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. O comprimento do período como característica do estilo. Aplicação do processo de Yule a amostras extraídas dos romances de G. R., Jorge Amado e José Geraldo Vieira. Separata da *Rev. brasileira de estatística,* Rio de Janeiro (63), jun./set. 1955.

MOURÃO, Rui. A estratégia narrativa de São Bernardo. *Minas Gerais,* Belo Horizonte, 2 nov. 1968. Supl. Lit.

———. *Estruturas. Ensaio sobre o romance de G. R.* Belo Horizonte, Tendência, 1969.

———. Graciliano e o contexto social brasileiro. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 11 maio 1968. Supl. Lit.

———. Obsessão de autenticidade e/ou o equívoco de uma linguagem. *Minas Gerais,* Belo Horizonte, 4 nov. 1972. Supl. Lit.

———. *Vidas secas,* de G. R. *Rev. de Cultura Brasileña,* Madrid (13):155-72, jun. 1965.

PEREIRA, Manuel da Cunha. A obra prima de G. R. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 20 fev. 1954.

PIMENTEL, A. Fonseca. G. R. e Machado de Assis. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 1 jun. 1958. Supl. Lit.

PIMENTEL, Oscar. Nem iogue nem comissário. *O Tempo,* São Paulo, 18, 25 jun. e 1 jul. 1954.

PINTO, Rolando Morel. *G. R., autor e ator.* Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.

———. Os ritmos da emoção. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 6 e 13 jun. 1964. Supl. Lit.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos.* São Paulo, Quíron, 1975.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a G. R. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 4, 11, 18, 25 out. 1972.

PONTES, Joel. *Memórias do cárcere.* In: —. *O aprendiz de crítica.* Recife, Departamento de Documentação e Cultura, 1955.

———. Romances de G. R. A reivindicação social no diálogo. *Estudos Universitários,* Recife (2):99-106, abr./jun. 1967.

Rego, José Lins do. *Presença do Nordeste na literatura.* Rio de Janeiro, MEC, 1957.

Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, *3* (27) maio 1937. (artigos sobre *Angústia,* prêmio Lima Barreto-1936 e dois retratos de G. R. por Adami e Portinari).

Roche, Jean. Étude quantitative du style de G. R. dans Vidas secas. In: —. *Seminaire Graciliano Ramos.* Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université, jan. 1972, p. 1-54.

Sant'Anna, Afonso R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros.* Petrópolis, Vozes, 1973.

Sena, Homero. Graciliano e o modernismo. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 20 mar. 1955. Supl. Lit.

———. Revisão do modernismo. In: —. *República das letras.* Rio de Janeiro, São José, 1957.

Silva, H. Pereira da. *G. R. — Ensaio crítico psicanalítico.* Rio de Janeiro, Aurora, 1950.

Sodré, Nelson Werneck. Graciliano Ramos. In: —. *Orientações do pensamento brasileiro.* Rio de Janeiro, Vecchi, 1942.

———. *Memórias do cárcere. Correio Paulistano,* São Paulo, 27 dez. 1953, 3, 10, 17 jan. 1954. Supl. Lit.

Tati, Miécio. Graciliano Ramos. In: —. *Estudos e notas críticas.* Rio de Janeiro, INL, 1958.

Woodbridge Jr., B. M. *Graciliano Ramos.* Berkeley, Univ. California Press, 1954.

Primeira Parte

# ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

# Visão de Graciliano Ramos

Otto Maria Carpeaux

A «MESTRIA SINGULAR» do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo. Para salvar esta frase da apreciação "lugar-comum" é apenas preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, "à maneira de Graciliano Ramos". Estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver. Vamos ver o que Graciliano Ramos escolhe.

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloqüência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o "lírico". O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas; acredito-o incapaz de escrever a última página de *O moleque Ricardo,* de José Lins do Rego, talvez a mais bela página de prosa da literatura brasileira. O lirismo de Graciliano Ramos é musical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, traindo, às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza.

Com efeito, o material desse classicista é bem estranho: é o mundo interior; as mais das vezes, o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias, como as almas no vestíbulo do Inferno de Dante:

Qui sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle...
Diverse lingue, orribili favelle
Parole di dolore, accenti d'ira...

É uma tortura sem fim; o próprio Dante apiedou-se dos que

...non hanno speranza di morte,
E la lor cieca vita è tanto bassa,
Che invidiosi son d'ogni altra sorte.

São aqueles dos quais o romancista Graciliano Ramos também se apiada; pois é cheio de misericórdia. Procura-lhes a *altra sorte,* estabilizando classicamente o turbilhão, eliminando duramente tudo o que não é essencial, erigindo-os em monumentos de baixeza, como criaturas pertrificadas dum maligno Demiurgo, restos fósseis duma criação malograda, redimidos, enfim, pela criação mortífera da arte. Graciliano Ramos é o clássico deste mundo da morte.

É um clássico. Mas — contradição enigmática — é um clássico experimentador. A estréia excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos de idade, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e mesmo depois continuou sempre a experimentar. O nosso amigo comum Aurélio Buarque de Holanda chamou-me a atenção para a circunstância de representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance. Com efeito: *Caetés* é dum Anatole ou Eça brasileiro; *São Bernardo* é digno de Balzac; *Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau, e *Vidas secas* algo dos recentes contistas norte-americanos. Graciliano Ramos faz experimentos com a sua arte; e como o "mestre singular" não precisa disso, temos aí um indício certo de que está buscando a solução de um problema vital.

Eu não disse nada para comparar. Comparações são fáceis e inúteis, produzem apenas apreciações de clichê, como o "sertanejo culto", sempre repetido. Não chegam a penetrar no

coração da criação pessoal; e é esta justamente a minha modesta ambição. Para consegui-lo, vou escolher um processo estranho, estranho como o meu assunto. Vou construir uma teoria para apanhar a minha vítima; vou construí-la de pedaços de outras criações alheias com as quais Graciliano Ramos não tem nada que ver; vou colher esses pedaços, entregando-me ao jogo livre das associações. "Gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas que se confunde com ela". Vou construir o meu Graciliano Ramos.

"Meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palhas de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando". Logo me lembro do pintor incomparável da vida estática, imóvel, inconsciente, nos "engenhos" escravocratas da Rússia tzarista, daquele Gontcharov de quem me lembrei quando li a comparação do Brasil escravocrata com a Rússia servil, em *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre. Os romances de Gontcharov pintam classicamente um mundo primitivo amoral, "a-trabalhador", preguiçoso demais para trabalhar, amar, viver. Parecem idílios de pura *art pour l'art*; são acusações terríveis contra o regime, contra o Estado russo, que quis movimentar esse mundo imóvel por pretensas reformas econômicas e sociais. O primeiro romance de Gontcharov chama-se: *Uma história simples*; o último: *A queda*.

O satírico malicioso deste Movimento é outro russo, que me ocorre, Saltykov-Chtchedrine, também partidário da imobilidade conservadora, contra os experimentos liberais dos tzares de então, e que a todos pareceu um revolucionário, menos à censura, à qual ele sabia enganar pela sua mestria singular de estilista. Saltykov escreveu uma maravilhosa História da Rússia romanceada, começando com a chamada, pelo povo russo, dos três irmãos Ruriks, fundadores da dinastia, para "sistematizar e codificar a desordem e a violência". À boa maneira das epopéias, os irmãos sonham, na noite anterior à coroação, a futura história russa, e o sonho é tão terrível que dois dos irmãos logo se suicidam. Ao terceiro, porém, diz o povo: "Que te importam as mentiras que os nossos descendentes vão aprender na escola?" E ele funda o Império russo, "o maior império da história, maior do que Roma; pois em Roma brilhava o paganismo, e entre nós brilha do mesmo modo o cristianismo; em Roma raivava a plebe, e entre nós as autorida-

des." Assim, tudo ficava bem. Até que, um dia, um tzar teve a idéia desgraçada de reformar o Estado e a civilização. Fundou uma Academia de Letras e promulgou uma legislação em virtude da qual "foi proibido cozer pão de cimento ou argamassa". O povo agradecido povoou a cidade de monumentos dos seus príncipes, na esperança de fazer parar, petrificar, assim as atividades deles. Mas, pelos benefícios do governo, os homens transformaram-se em lobos famintos; como numa fábula de Saltykov, o Pobre Lobo, o monstro que não é maligno mas que não pode viver sem carne e que, por isso, deve matar, e invoca a morte salvadora para as vítimas e para si mesmo.

O monstro lembra-me o terrível Leviatã, de Julien Green, que vive no coração de inofensivos mestres-escola, filhos-família, rendeiros abastados, para revoltar-se de súbito, um dia, arremessar-se insaciavelmente, o monstro, por quartos de assassínio, escadas funestas, becos escuros, até descansar, extenuado, à margem do rio noturno, que corre lento, sujo, pela cidade, único resto da paisagem primitiva que existia antes deste mundo artificial e miserável de instituições públicas, jornais públicos, mulheres públicas, e que ainda existirá quando tudo isto houver acabado. E o monstro desgraçado curva-se nostalgicamente sobre a água escura, suja, que lhe oferece a última possibilidade de salvação: o próprio rosto, refletido lá no fundo, é o da morte.

Todas as personagens de Graciliano Ramos são tais monstros, revoltados, caçados, nostálgicos da morte, com os quais o Demiurgo, o "presidente dos imortais", brinca. A expressão *the president of the immortals* é de Thomas Hardy, também um "sertanejo culto", pequeno intelectual, perdido no "sertão" inglês de Wessex, a paisagem mais agrária, mais atrasada, mais primitiva, da Inglaterra, onde se passam todos os seus romances, e para onde o velho Hardy enfim se retirou, a viver a vida arcaica e imóvel dos rochedos e pântanos, abandonando, enfim, o romance para fazer só os seus pequenos poemas, endurecidos como monumentos pré-históricos, e cujas rimas fielmente tradicionais anunciam a reconciliação resignada do poeta com o mundo morto:

Black is night's cope;
But death will not appal
One who, past doubtings all,
Waits in unhope.

O crítico espanhol José Bergamin gostaria dessas associações. Confirmam a sua teoria do romance: o leitor perde-se no romance para esquecer o seu mundo, mas encontra-se lá, reconhecendo que o seu próprio mundo está chamado a desaparecer: *"Perderse, para encontrarse, para perderse."* O romance seria um processo de economia mental para apressar o fim do mundo: *"Cada novela es la manifestación de un mundo llamado a desaparecer, y que antes de desaparecer quiere aparecer, comparecer: y aparece, comparece en efecto, solicitando, esperando ser juzgado".*

É a teoria dum espanhol, dum cristão, dum pessimista. A teoria dum espanhol, isto é, dum homem que toma radicalmente a sério o cristianismo. A teoria dum cristão, isto é, dum homem que sabe que esta vida não presta. É uma teoria de estética pessimista.

Toda literatura pessimista encontra uma resistência fanática; leitores e críticos não gostam disso. Sentem vagamente que arte e pessimismo se contradizem. Mas em vez de estudarem esteticamente a possível contradição, entrincheiram-se em regiões fora da arte, na filosofia, na ética, para bombardear o romancista com as censuras de "pouca generosidade" ou de niilismo insaudável. Não admito preconceitos. O pessimismo não é uma moral nem uma filosofia. É um estado de alma. É preciso esboçar uma psicologia do pessimismo.

Penso em Schopenhauer. Não é um sistema filosófico. É um caso psicológico. Pretendeu ser filósofo, ensinar uma filosofia da salvação do mundo do sofrimento universal. Mas a sua personalidade o desmentiu. Ao desprezo filosófico do mundo uniu um instinto ardente de propriedade e de prazer. Dinheiro e mulheres significavam para ele alguma coisa. Quis utilizar os homens profundamente desdenhados como meros instrumentos dos seus desejos, e quanto mais eles se recusaram, tanto mais os desdenhou. Sofria de hipocondria, de graves ataques de pavor noturno, de angústia. Teve uma misericórdia ilimitada para consigo mesmo. Como psicólogo, reconheceu que toda misericórdia para com outros é secreta misericórdia para consigo mesmo; e salvou-se moralmente pela identificação panteística do seu eu angustiado com o mundo sofredor, pela fórmula budista *"Tat twan asi"*. "Isto, és tu". O seu supremo egocentrismo chegou até a negar a realidade do mundo exterior; considerou a vida um sonho, sonho horrível do qual existe apenas uma possibilidade de acordar: no outro sonho, na arte. Na arte, o turbilhão angustiado encontra a calma,

a estabilidade do estado primitivo antes da criação é restabelecida. (Como as palavras rimam, enfim.) A arte é uma astúcia do espírito humano, para fraudar o mau Demiurgo das suas vítimas, para ironizar a criação malograda.

A ironia é uma arma suprema. "*C'est l'ironie*" — diz Max Jacob — "*qui lui fournit chaque jour une clé pour sortir de sa prison*". É um método para anular a obra do Demiurgo. Revogam-se as disposições em contrário. E tornam-se inúteis todas as revoluções. Em comparação com aquela ironia suprarrealista, todas as revoluções, intimamente ligadas a este mundo de maldição por meio de um otimismo crédulo nas transformações exteriores, parecem ridiculamente ineptas, impotentes contra "*the ingenious machinery contrived by the Gods for reducing human possibilities of amelioration to a minimum*". Acredito que Graciliano Ramos pode conformar-se com esta frase de Thomas Hardy. Conheço bem ou bastante as suas convicções, para ficar convencido, da minha parte, de que representam apenas a superfície do seu pensamento. Não são transformáveis em arte; e isto é significativo. Luís Padilha e o judeu Moisés não são heróis revolucionários. Cada vez que o romancista cede à tentação de formular programas de reformas sociais — a professora Madalena fala assim — cai logo na armadilha do seu inimigo mais detestado: o lugar-comum; no caso, o lugar-comum humanitário, da "generosidade", que o seu crítico mais incompreensivo lhe aconselhou. Certamente, a alma deste romancista seco não é seca; é cheia de misericórdia e de simpatia para com todas as criaturas, é muito mais vasta do que um mestre-escola filantrópico pode imaginar; abrange até o mudo assassino Casimiro Lopes, até a cachorrinha Baleia, cuja morte me comoveu intensamente: "*Tat twam asi*". A misericórdia do pessimista para consigo mesmo é tão compreensiva que medita todos os meios de salvação, para deter-se apenas no último: a destruição deste mundo, para libertar todas as criaturas. "*Un mundo, llamado a desaparecer*". É preciso destruir o mundo exterior, para salvar a alma.

A realidade, nos romances de Graciliano Ramos, não é deste mundo. É uma realidade diferente. Após ter lido *Angústia* até o fim, é preciso reler as primeiras páginas, para compreendê-las. É um mundo fechado em si mesmo. Que mundo é?

"Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo" — confessa Luís da Silva em *Angústia*. E depois: "Como

certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente! Vamos andando sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento". E acrescenta: "Não sei se com os outros se dá o mesmo. Comigo é assim." É assim com todos nós outros, quando entramos no mundo empastado e nevoento, noturno, onde os romances de Graciliano Ramos se passam: no sonho. Os hiatos nas recordações, a carga de acontecimentos insignificantes com fortes afetos inexplicáveis, eis a própria "técnica do sonho", no dizer de Freud. Álvaro Lins, no melhor artigo que se escreveu sobre Graciliano Ramos, observou agudamente a abstração do tempo — "Mas no tempo não havia horas", cita o crítico —, e acrescenta: "Os outros personagens são projeções do personagem principal. Julião Tavares e Marina só existem para que Luís da Silva se atormente e cometa o seu crime. Tudo vem ao encontro do personagem principal — inclusive o instrumento do crime". Estas palavras do crítico constituem a chave da obra do romancista: descrevem perfeitamente a nossa situação no sonho, em que tudo é criação do nosso próprio espírito. Explica-se assim o extremo egoísmo dos heróis de Graciliano Ramos: é o egoísmo daquele que sonha e para o qual, prisioneiro dum mundo irreal, só ele mesmo existe realmente. A mentalidade inteiramente amoral do sonho exclui, decerto, toda "generosidade"; mas a substitui por um sentimento mais vasto de identificação quase mística com as criaturas da própria imaginação, até a cachorrinha Baleia: "*Tat twam asi*".

O extremo egoísmo do sonho engendra o motivo principal do romancista: ..cobiça de propriedade. Propriedade de terra, de mulher, em *São Bernardo;* aqui e em *Angústia,* a forma extrema desta cobiça, o ciúme. Por isso, nos romances de Graciliano Ramos, esse afetos ultrapassam toda medida; sugerem, ao lado dos afetos análogos na vida real, a impressão de sentimentos patológicos. E quando o autor considera os monstros da sua angústia de sonho, lança o seu grito mais elementar: "Dinheiro e propriedade dão-me sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições".

> Ai quando virá o anjo da destruição
> pra acabar com a minha memória...
>
> (Murilo Mendes)

Todos os romances de Graciliano Ramos — e este é o sentido do seu experimentar — são tentativas de destruição:

tentativas de "acabar com a minha memória", tentativas de dissolver as recordações pelos "estranhos hiatos" dum sonho angustiado. Trata-se de saber que mundo de recordações se dissolve assim.

A resposta é bastante difícil. Surge, ainda uma vez, o clichê do "sertanejo culto" e sugere aos críticos a idéia de que o romancista está furioso contra o ambiente selvagem do seu passado. Mas não é assim. Não é o sertão o culpado; *Vidas secas* é o seu romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista. O culpado é — superficialmente visto, numa primeira aproximação — a cidade. O herói de Graciliano Ramos é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo do movimento. É o vagabundo ("um pobre nordestino...") e explica-se o seu ódio balzaquiano ao mundo burguês, que conseguiu a estabilidade relativa do comércio de secos e molhados. Esta vagabundagem é o aspecto sociológico do egoísmo do sonho quando se choca com a realidade. É o desejo violento do vagabundo de restabelecer-se na terra: "Como a cidade me afastara de meus avós." Mas é apenas uma explicação em primeira aproximação: pois Paulo Honório consegue o seu fim, e, contudo, é uma vida malograda. Por quê? Porque o seu criador quer mais do que terra, casa, dinheiro, mulher. Quer realmente voltar ao avós. Voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, à qual está preso.

Os romances de Graciliano Ramos são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida. Uma lenda budista conta dum homem que correu, ao sol do meio-dia, para fugir à sua sombra, que o angustiava; correu, correu, sempre perseguido pelo companheiro sinistro, até que encontrou o Grande Sábio, que lhe disse: — "Não continues a fugir! Assenta-te sob esta árvore!" E como ele parou, a sombra desapareceu. A sombra sobre o mundo de Graciliano Ramos não é a sombra da árvore da salvação, mas a do edifício da nossa civilização artificial — cultura e analfabetismo letrados, sociedade, cidade, Estado, todas as autoridades temporais e espirituais, que ele convida ironicamente — no começo de *São Bernardo* — a colaborar na sua obra de destruição. Mas eles mostram-se incapazes de cometer o suicídio proposto. Entrincheiram-se na "dura realidade", imposta a todas as criaturas do Demiurgo, e que se arroga todos os atributos da eter-

nidade. O romancista, porém, não se conforma. Transforma esta vida real em sonho — pois do sonho, afinal se acorda. Então, as disposições funestas do Demiurgo seriam revogadas, e o destruídor poderia dizer, com o Gide das *Nouvelles nourritures: "Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait. Je me dresse nu sur la terre vierge, derrière le ciel à repeupler".*

O fim é o estado primitivo do mundo — o céu repovoado. Então, a angústia já não assusta.

Black is night's cope;
But death will not appal
One who, past doubting all,
Waits in unhope.

Foi a última sabedoria poética do romancista Thomas Hardy, versos duros, populares e clássicos ao mesmo tempo, rimados em sinal da concordância resignada com o mundo. É possível que o romancista Graciliano Ramos escreva também, um dia, tais versos, duros, populares e clássicos ao mesmo tempo, versos tradicionais, como o velho Hardy. Mas não serão rimados. Serão versos brancos. Pois a primeira rima de Graciliano Ramos já anunciaria o Fim do Mundo.

* In: *Origens e fins.* Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 339-51.

# Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor

WILSON MARTINS

O PRIMEIRO sinal que distingue o Sr. Graciliano Ramos como um autêntico escritor e um grande romancista é o estilo, e, sendo assim, torna-se indispensável saber antes de mais nada o que significa o *estilo* de um romancista. Não é apenas a forma de arrumar as palavras numa frase ou a maneira de dispor as frases numa página; é muito mais que isso, porque inclui uma espécie de concepção do romance, uma genuína filosofia do romance, o ponto fundamental das distinções entre os romancistas. A personalidade do escritor de ficção não se mede pelo seu poder imaginativo, mas pelo *aproveitamento* que faz da imaginação: pelo estilo literário que a imaginação adquire em suas obras e que as marcas com um selo indivisível do próprio eu, que lhe fornece os *traits* pelos quais podemos reconhecê-lo sem maiores dificuldades em todos os seus trabalhos.

É simplesmente pelo estilo, assim compreendido, que se singularizam e por vezes se distanciam escritores como o Sr. Graciliano Ramos, o Sr. Otávio de Faria, e o Sr. José Lins do Rego: não apenas pelos sinais exteriores de suas prosas e de suas obras, não apenas pelo ambiente diferente em que movimentam seus heróis, não apenas pelas preocupações

dessemelhantes que manifestam como homens e como artistas, mas principalmente pela atitude que assumem perante esse mistério chamado o *romance,* como forma de expressão de anseios interiores, de uma vocação, e também como técnica mais material de apresentar a interpretação desses anseios. Ao lado do estilo nervoso e vibrante do Sr. José Lins do Rego, absorvido numa visão cinematográfica (no sentido "técnico" da expressão) da vida e dos homens, e ao lado do estilo por vezes tão pouco convincente do Sr. Otávio de Faria, que se debate nas angústias de seus personagens e na indisfarçável angústia de insuficientes meios de expressão — o Sr. Graciliano Ramos apresenta-se com um estilo mais profundo e mais sereno, e tanto mais sereno quanto mais profundamente penetra nesse terreno alucinatório que é o homem dentro de si mesmo.

Embora na tarefa de interpretação literária eu empreste medíocre importância às convicções políticas, religiosas ou sociais dos autores (a não ser, é claro, quando influem na natureza e constituição da obra de arte como obra de arte), não posso fugir à necessidade de acentuar a contradição que existe entre essa invariável tendência psicológica do Sr. Graciliano Ramos — que o leva em longas e tormentosas pesquisas no interior dos seus personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos e dos seus gestos — e as idéias políticas que defende, antes como um cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, e que o obrigariam, coerentemente, a uma "interpretação" mais imediatamente social, mais rudimentar mesmo, da vida e da interconvivência em sociedade. É, aliás, o que salva a obra do Sr. Graciliano Ramos do perigo de mediocrização que hoje se observa em nossa literatura entre os romancistas do "social": é o que lhe atribui os caracteres de permanência e de universalidade que o estigmatizam como o maior romancista brasileiro de seu tempo, como aquele que mais convincentemente atingiu a essência mesma do homem e de sua alma.

Tendo escrito até agora quatro romances diferentes entre si e alguns contos que pouco oferecem a mais como contribuição a um melhor esclarecimento crítico de sua obra, o Sr. Graciliano Ramos bem confirma o conceito acima expresso de estilo, que é o de uma noção psicológica do estilo, como quer o Sr. Fidelino de Figueiredo, e não uma noção simplesmente gramatical ou sintática, como também a sua preocupação continuamente voltada para o que há de *essencial* no homem, para

o que há nele de eterno, pouco se demorando no que nele existirá de transitório e de acidental.

Desde *Caetés* (1933) a *Vidas secas* (1938), passando por *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), e ainda em *Infância* (1945), sempre é o homem que o Sr. Graciliano Ramos tem em vista.

No primeiro romance, onde se notam visivelmente os traços de uma influência aplastante de Eça de Queirós, penetrava o romancista, ainda a medo e propositadamente não querendo aprofundar demais os seus passos, nos primeiros domínios da vida interior, estudando as reações psicológicas do personagem durante a evolução de um amor ilícito numa pequena cidade. De Eça conservou o romancista brasileiro nesse primeiro livro apenas a forma exterior da frase, uma leveza bastante simpática de construção e uma atitude irônica com relação aos personagens e aos seus casos: o Sr. Graciliano Ramos não é, em *Caetés*, o autor que sofre com os seus heróis, o homem que "acredita" no que inventa, como Julien Green exige do romancista, mas apenas o observador que está um pouco acima e um pouco fora daquelas miúdas cogitações e que por isso pode manter perante elas, vivo e atilado, o seu espírito crítico. Isso prejudicou o romance no aspecto fundamental, naquele aspecto que poderia ter feito dele o maior romance brasileiro e a obra-prima do escritor alagoano: o estudo do drama psicológico e sentimental de João Valério e de Luísa (Eça?), que nem por se passar numa perdida vila do interior brasileiro ofereceria menos interesse universal que o de Anna Karenina ou de Emma Bovary. Mas justamente parece-me que o Sr. Graciliano Ramos se ressentiu da indecisão de atacar com independência e amor um assunto que já produzira obras definitivas e imortais: e possuindo, ao mesmo tempo, um romance de indiscutível qualidade a bulir dentro de si, atirou-se a essa obra que hoje nos parece incompleta, onde sentimos frustrada a capacidade de emoções que a história em si mesma comporta e que o romancista Graciliano Ramos posteriormente demonstrou possuir. *Caetés* sendo por esse lado uma obra malograda, é, ainda, um dos romances mais interessantes do Brasil e um livro que de forma nenhuma desmente o vigor e a capacidade de criação do Sr. Graciliano Ramos. A hostilidade com que o autor encara o seu primeiro livro deve ser tida, portanto, como uma injustiça, ainda que represente um atestado de espírito crítico que poucos romancistas demonstraram possuir en-

tre nós. O Sr. Graciliano Ramos sentiu, antes de mais ninguém, as fragilidades que comprometeram o seu primeiro livro — mas elas não bastam para justificar a sua condenação sumária. É, apesar de tudo, um livro sincero, isto é, um livro onde esse homem "tão prevenido e mesmo tão desconfiado", como disse o poeta Augusto Frederico Schmidt, entremostrou um pouco de si mesmo e deixou escapar mais simpatia humana do que a que comumente se permite. Embora o episódio de amor se desenrole um pouco superficialmente demais, evitando o autor explorá-lo em todas as suas conseqüências literárias, evitando visivelmente *enriquecer* os personagens com uma capacidade de emoções em que o próprio romancista parece não acreditar, não há nenhuma dúvida de que poucas vezes o romance brasileiro poderá apresentar exemplo tão magnífico de verossimilhança verdadeiramente convincente. O final do livro é inegavelmente eciano, e de resto em toda a sua construção transparece o desejo de combinar o essencial de dois romances de Eça de Queirós: *A ilustre casa de Ramires* e *O primo Basílio*. Do primeiro parece ter pretendido o Sr. Graciliano Ramos parafrasear a construção em dois planos, com o drama contemporâneo superposto ao drama histórico dos caetés, que dá o nome ao livro, mas que afinal acabou não existindo realmente, a não ser por vagas alusões. Do segundo, o episódio do adultério e até o nome da heroína, com todos os sinais de similaridade que uma pesquisa mais miúda poderia indicar, de resto inutilmente para o que nos interessa. A tangência com *A ilustre casa de Ramires* reaparece no final, quando João Valério se sente próximo dos caetés, traçando um paralelo psicológico que tanto se aproxima daquele que João Gouveia fizera de Gonçalo e Portugal, sendo caracteristicamente eciana a frase com que o livro se encerra: "Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrela no céu, algumas mulheres na terra..."

Suponho que seja essa "maneira" o que mais o Sr. Graciliano Ramos abomina no seu primeiro livro, e que, por sinal, jamais repetirá.

Publicando em 1934 o seu segundo e seu maior romance, não se distanciou o Sr. Graciliano Ramos do interesse psicológico. O que houve a mais de *Caetés* foi o corajoso aprofundamento de seu tema, foi o arrojo de mexer no que o homem tem de mais íntimo e de mais misterioso. Isso proporciona

a *São Bernardo* uma universalidade a que poucos romances brasileiros poderão aspirar. O drama econômico da vida social na região e os fenômenos típicos da propriedade só comparecem no livro porque são eles, justamente, que porão a funcionar o complexo Paulo Honório. O objeto do romancista é o personagem e não o ambiente, nem a sociedade. Ao contrário do "Ciclo da cana de açúcar", esse sim eminentemente "social", isto é, visando antes documentar um período ou vários períodos de transição econômica, *São Bernardo* não depende das transformações exteriores nem do sistema de vida na sociedade circundante para ser o que é. Talvez me digam que se fosse outra a sociedade Paulo Honório deixaria simplesmente de existir, porque seria outro homem: concordo, porém reafirmo que a preocupação essencial do romancista não foi a da marcar literariamente os caracteres de uma sociedade, mas o caráter de um personagem. É um romance psicológico no mais amplo sentido da palavra. Todo o romance existe em torno das reações íntimas de Paulo Honório: a sua luta pela propriedade, o seu amor infeliz, o fracasso de seu casamento, o seu isolamento e ruína. Só o vulto que o drama individual adquire, esfumando completamente os demais personagens e o ambiente (que jamais aparecem sem a presença do herói), comprovaria essa atitude do romancista, acentuando ainda em mais em livro o seu *estilo*. O Sr. Graciliano Ramos não é um fanático do grupo, nem tem pretensões a documentar da vida social. Uma importante confissão a respeito de seu método romanesco, que embora com as devidas reservas acho indispensável citar aqui, encontra-se à pág. 89 de *São Bernardo*:

> "Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras... É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço".

É a profissão de fé do romancista psicológico: eliminar tudo o que não servir para dar do personagem uma idéia essencial. A ironia ainda acompanha o romancista, mas em dose extraordinariamente reduzida. Deixou de ser a atitude do romancista com relação a todos os personagens para se restrin-

gir a um único personagem, justamente aquele que representa o avesso de Paulo Honório: "seu" Ribeiro tinha sido tudo na vida, com dinheiro, lar e consideração social, e lentamente fora sendo despojado, até terminar como um martirizado guarda-livros em *São Bernardo*. Mas esse fantasma de um mundo para sempre extinto, ainda conservava o aspecto exterior de sua passada grandeza e o seu linguajar provoca um *affreux* contraste com a situação atual. Exemplo: "A senhora D. Glória é um coração de ouro e versa diferentes temas com proficiência, mas eu, para ser franco, não a tenho escutado com a devida atenção". Não fugindo de meter essa coloração de ridículo no crepúsculo de seu personagem derrotado, o Sr. Graciliano Ramos ainda mais acentua a importância que dedica ao processo psicológico de Paulo Honório, contra quem a menor nota de ridículo não é atirada, mesmo em suas manifestações mais brutais e menos simpáticas. Paulo Honório é um personagem dramático, e o Sr. Graciliano Ramos sabe disse. O seu drama não provém de acontecimentos externos, como o de "seu" Ribeiro, mas da constituição psicológica de um homem que desde cedo construiu o seu próprio mundo com as mãos. Por isso, o romancista desrespeita o primeiro, que não soube enfrentar a vida, mas respeita o segundo, que venceu a vida e foi derrotado por assim dizer dentro de si mesmo. O guarda-livros perdeu o que tinha, material e moralmente, mas conservou intato o seu tesouro íntimo; Paulo Honório em meio de uma prosperidade material que resistia aos maiores embates, viu-se lentamente desmoronar-se como se estivesse podre: "Estraguei a minha vida estupidamente... Creio que sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!" Entre as duas paralelas marcadas por "seu" Ribeiro e por Paulo Honório pode-se identificar perfeitamente o interesse psicológico do romancista Graciliano Ramos, a sua extratemporalidade, e, portanto, o seu desligamento dos problemas temporais. É antes o problema do Bem e do Mal o que atormenta o escritor alagoano, e dito isto terei definido toda a sua obra.

É o Luís da Silva, de *Angústia,* quem nos vai colocar de frente com o problema. Não somente o Bem e o Mal preocupam o romancista com uma persistência e com uma inquietude verdadeiramente calvinista: é também a indistinção moderna entre o Bem e o Mal, numa sociedade em que os valo-

res se misturaram de tal maneira que se repete a história do Cristo e do Grande Inquisidor. Impossível evitar Dostoievski quando se fala nas concepções morais do Sr. Graciliano Ramos: nas suas concepções morais *vis-à-vis* da sociedade. Seu olhar, assim, se dirige para mais longe do que o espetáculo imediato dos homens formigando e defendendo as suas reivindicações de classe. A fonte do problema é uma fonte mais profunda e mais longínqua, encontra-se no ponto de interseção originária desse feixe de preocupações mais ou menos divergentes que chamamos política, economia, religião, arte, ciência... Como um moralista, o Sr. Graciliano Ramos sabe que o mal reside principalmente no homem, e que somente será possível salvar a sociedade no dia em que pudermos reformar o homem. É estranho que as idéias desse escritor comunista se venham encontrar tão visivelmente com a concepção católica do mundo. "Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos." Essa reflexão de Luís da Silva é a mesma que preside a vida de Paulo Honório: "A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro". Dois personagens aparentemente afastados sem remédio um do outro, encontram-se, por fim, na questão essencial. O que origina o infortúnio do mundo é a indistinção entre o Mal e o Bem. O Mal dominou em aparência a vida do homem simplesmente porque este se encontra desorientado no meio da rede de confusões que a si mesmo estendeu. Vem daí a visão pessimista que o escritor Graciliano Ramos tem do mundo e das coisas. É ainda um sinal do moralista, a contraprova de suas preocupações diretamente orientadas no sentido do segredo último da vida humana. Na origem de todas as perturbações o Sr. Graciliano Ramos não encontrou um desajustamento econômico nem uma injustiça social, mas uma confusão moral. Dessa confusão moral decorrem todos os fenômenos que aparentemente se mostram de funda importância para a interpretação da sociedade contemporânea e para o diagnóstico dos seus males e fixação dos seus remédios. Não é a sociedade que devemos reformar, mas o homem. A salvação de todos depende da salvação de cada um, ao contrário do que exige o pensamento político do autor, que pretende a salvação de cada um pela salvação coletiva. Os falsos valores se misturaram de tal modo com os valores legí-

timos que já não sabemos hoje o que é bom e o que é ruim, isto é, já não sabemos agora o que é o Bem e o que é o Mal. Justamente como na parábola do Grande Inquisidor. Pois quando essas categorias adversas se confundem, a primeira conseqüência é a de se tomar o Bem pelo Mal e o Mal pelo Bem. Então a corrupção se apossa dos homens, e a sociedade é injusta, e os Julião Tavares se multiplicam. Espanta-me que tantos críticos interessados não tenham visto na figura de Julião Tavares senão um símbolo político, quando ela é apenas e sobretudo um símbolo moral. Sendo muito mais que um símbolo político, demonstrou a crítica interessada não ter alcançado toda a extensão do pensamento ou das intenções do autor. Mas o romance do Sr. Graciliano Ramos coloca justamente à nossa frente, com uma insistência que não sei disfarçar, o problema moral, no mais amplo sentido da palavra, o problema do Homem, muito mais ontológico que político.

E de que isso é verdade, temos a confirmação quase material, uma espécie de índice decisivo, no último romance do Sr. Graciliano Ramos. *Vidas secas* foi publicado em 1938, quando a experiência do romancista e a sua segurança técnica tinham atingido um ponto culminante. Em quatro romances, completamente diferentes entre si, no assunto e na construção, o Sr. Graciliano Ramos manteve o mesmo *estilo*, a mesma atitude filosófica perante o Homem, matéria-prima da ficção, e perante o gênero. Em todos eles foi quase omitida a paisagem, e o personagem intencionalmente realçado. É a observação de Paulo Honório, em *São Bernardo*, que se pode aplicar indiferentemente e com a mesma justeza a qualquer das outras obras do Sr. Graciliano Ramos. *Vidas secas* seria, normalmente, um livro de paisagem. É o drama das secas, mais uma vez no romance. Seria um fenômeno meteorológico, condicionando a vida dos personagens, a sua psicologia e os seus atos. Mas ainda uma vez a paisagem, se não pode dizer que foi omitida, não adquire a preponderância que o fenômeno na vida real inegavelmente possui. Ao contrário da composição cerrada dos seus outros romances, o Sr. Graciliano Ramos adotou neste a composição em quadros, e cada um desses quadros é um estudo psicológico. Há o estudo psicológico de Fabiano, o de Sinhá Vitória, o dos meninos, o de Baleia, o do soldado amarelo. A paisagem comparece predominantemente no primeiro e no último capítulos, porque "Cadeia", "In-

verno", "Festa" e "o mundo coberto de penas" são ainda estudos psicológicos cuja evidência não precisarei demonstrar. Dessa forma, completa-se o círculo, e a curva de evolução do romancista não desmentiu nenhuma vez o seu estilo: reconhece-se o Sr. Graciliano Ramos em todos esses livros tão díspares e tão dessemelhantes entre si, não pelo aspecto formal de sua prosa, mas pela atitude ideológica que mantém frente à vida. A sua concepção pessimista do homem abranda-se em *Vidas secas*: sentimos que a sua atitude de descrença se curva à evidência de vidas que não se tornaram possessas do mal e às quais, por isso mesmo, o romancista não nega o benefício da salvação. É o segredo do final feliz de *Vidas secas*: o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como numa aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada na poeira calcinada pelas secas e pelos sofrimentos. Enquanto João Valério termina sua história na melancolia de um destino que é mais estreito que os seus sonhos; enquanto Paulo Honório mergulha no desespero de um homem que vê a sua vida estraçalhada; enquanto Luís da Silva precipita-se num abismo de salvação impossível, Fabiano estava contente e pouco a pouco sentia esboçar-se à sua frente uma vida nova. Todos os livros do Sr. Graciliano Ramos terminam na desgraça irremediável, menos *Vidas secas* cujos personagens sabem tirar da maior desgraça o alimento para as suas esperanças. Uma suave luz de poesia difunde-se pelas últimas páginas de *Vidas secas*. É que nesse romance o Bem e o Mal não se confundiram. O sofrimento físico dos personagens lhes manteve intata a rude formação moral. E, como os inocentes eles foram perdoados.

Os contos do Sr. Graciliano Ramos, agora reunidos no volume *Insônia*, nada oferecem a mais para completar ou para modificar o exame crítico de sua obra. Pelo contrário: eles ainda mais facilmente e mais imediatamente que o romance nos oferecem documentos para a comprovação das teses expostas. São de qualidade desigual esses contos, mas em todos eles permanece a visão psicológica do Sr. Graciliano Ramos. Citaria apenas "Insônia", "Um ladrão" e "Minsk" como exemplos de estudos psicológicos que, para usar mais uma vez a expressão de Paulo Honório, dão idéia de terem sido realizados fora da terra. Digo isto sem a menor intenção restritiva, antes

como pormenor importante para marcar a comprovação das teses expostas neste ensaio.

Um estudo sobre o romancista Graciliano Ramos não estaria completo se não terminasse com o exame de seu livro de memórias. Porque não sabemos onde terminam as memórias e onde começa o romance em *Infância*. Literariamente, é um livro onde o poder expressional do autor, a segurança com que maneja a língua, atinge o seu ponto culminante; e quanto à parcela do romanesco que nele concorre é o próprio autor que nos adverte: "Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade". (p. 25) Depois, refere-se ao que há de forçadamente convencional em certas coisas: "Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto". Há, assim, muito de romanesco nas memórias de infância do Sr. Graciliano Ramos. Isso, porém, não quer dizer que lhes falte a veracidade ou que o autor *criou* em lugar de *rememorar* os fatos que narra. Pelo contrário; sentimos em todo o livro a preocupação da verdade, da espontaneidade, da "inocência"; houve apenas um excelente aproveitamento daquela parcela de romanesco que existiu em sua vida, como existe na de todos nós, aproveitamento que se manifesta não somente na invulgar qualidade estilística que distingue entre muitos o Sr. Graciliano Ramos, mas também na inteligente seleção dos episódios, na argúcia de romancista que o faz ressaltar os traços identificadores de uma pessoa, o sinal predominante de uma cidade ou de uma sala, o perfeito descritivo com que nos coloca dentro do seu ambiente, ao lado de seus personagens, a segurança com que movimenta o espaço e o tempo, esses valores supremos do romance. Diante do esfumado inevitável de suas lembranças dos primeiros anos, o romancista Graciliano Ramos não recuou da necessidade de suprir com a imaginação e com as associações psicológicas que nos refere — ao mesmo tempo em que coloriu com sua arte esplêndida de escritor — aquelas figuras, aquele ambiente e aqueles episódios que forçosamente não teriam parecido assim ao menino alagoano.

E, depois, quem se atreveria a marcar os limites entre a memória e a imaginação? Stendhal colocou pela primeira vez esse problema, que hoje se encontra à base de toda a psicologia moderna: e os livros do Sr. Graciliano Ramos, os de memórias e os de imaginação, intercruzando-se tão intimamente, nos oferecem uma confirmação oportuna de que é impossível distinguir no homem o que é inventado do que é recordado.

Sob esse aspecto, *Infância* representa um trabalho inverso do que observamos nos demais livros do Sr. Graciliano Ramos. Enquanto nos romances o autor aproveitava reminiscências de sua vida para enriquecer a figura dos personagens ou avivar as linhas de um acontecimento, naquele é o romanesco que concorre para dar à pobre vida de criança o interesse vivaz indispensável à verossimilhança da narrativa. Não é surpresa, pois, encontrarmos cenas, frases e até situações inteiras de *Infância* que já constavam dos romances anteriores do autor, da mesma forma por que, com a publicação dessas memórias, reconhecemos muita coisa dos livros anteriores do romancista. A figura e as apóstrofes do Padre Inácio, que, com seu imóvel olho de vidro tanto assustou o menino Graciliano, aparecem nas recordações do Luís, de *Angústia,* personagem que também "sempre brincou sozinho" e que encontrou na sua vida "velhas que pareciam formigas". Em *São Bernardo,* inesperadamente (p. 120) aparece-nos Maria das Dores, na cozinha, dando lições a um papagaio do qual não há nenhuma referência anterior nem posterior, e que agora sabemos ser um episódio da infância do romancista. Ainda, o incidente do inferno (pp. 80 e segs. de *Infância*) já existe, quase que nas mesmas palavras, no capítulo "O menino mais velho", de *Vidas secas.* Com estes exemplos verificamos que, se o romancista aproveitava cenas e figuras de sua própria vida para enriquecer a trama de seus livros de ficção, o memorialista não deixa de romantizar essa vida com os recursos poderosos de escritor de que dispõe. Há uma interpretação em tudo isso, e o leitor, desconfiado, não é capaz de reconhecer o romanesco nessas memórias nem a evocação nesses romances.

Além das ligações por assim dizer materiais que existem entre *Infância* e os romances, o livro de memórias talvez nos ajude a compreender e a descobrir os motivos da visão amarga e pessimista do mundo que acompanha o Sr. Graciliano Ramos. São justamente os episódios da infância que marcam fundamente a psicologia do adulto: não sei que clarividente

observador já disse que a criança é o pai do homem. No caso do Sr. Graciliano Ramos mais que em qualquer outro, e não admira que assim encontremos hoje o romancista, nascido daquele menino que viveu num mundo onde também o Bem e o Mal andavam inextricavelmente misturados. O primeiro contato do menino Graciliano com a justiça, no conhecido caso do cinturão (*Infância*, p. 31) é um exemplo típico, uma espécie de paradigma dessas confusões de que desde cedo ele foi foi vítima. E a idéia dessa indistinção entre o Bem e o Mal (que não anda longe, como sabemos, da idéia da inexistência do Bem), que, à medida que vivia, encontrava confirmada em círculos cada vez mais largos, há de ter concorrido para inspirar-lhe e solidificar-lhe para sempre a interpretação pessimista do homem e a sua atitude perante o mundo, um mundo de que os romances oferecem documentação tão significativa.

O Sr. Graciliano Ramos é para mim o mais perfeito e o mais significativo dos romancistas brasileiros pós-modernistas, pela riqueza humana que impregna indissoluvelmente sua obra e pelo timbre de universalidade que a individualiza. Em todos os livros ultrapassou ele considerações imediatistas e extraliterárias que poderiam comprometê-lo irremediavelmente e construiu uma obra que há de perdurar na história literária do Brasil.

* In: *Província de São Pedro*. Porto Alegre (11): pp. 105-12, mar./jun. 1948.

# Revisão do Modernismo

HOMERO SENNA

PRINCIPIO por pedir a Graciliano Ramos que me diga alguma coisa sobre os começos de sua vida, no interior de Alagoas, na cidade de Quebrangulo (não Quebrângulo, como geralmente se diz) onde nasceu.

— Mas isso tudo está contado em *Infância*... Valeria a pena repetir?

E como eu dissesse que sim, resumiu:

— De minha cidade natal não guardo a menor lembrança, pois saí de lá com um ano. Criei-me em Buíque, zona de indústria pastoril, no interior de Pernambuco, para onde, a conselho de minha avó, meu pai se transferiu com a família. Em Buíque morei alguns anos e muitos fatos desse tempo estão contados no meu livro de memórias.

Abro o volume, para conferir, e, entre outras coisas, lá encontro este perfil psicológico do velho Ramos, traçado pelo filho: "Tinha imaginação fraca e era bastante incrédulo. Abominava os ateus, mas só acreditava no contas-correntes e nas faturas. Desconfiava dos livros, que papel agüenta muita lorota, e negou obstinadamente os aeroplanos. Em 1934 considerava-os duvidosos..."

De quem o romancista teria herdado, então, o gosto pela literatura? Talvez do avô paterno, cujo retrato desbotado costumava admirar no álbum que se guardava no baú, e de quem

admite tenha recebido em legado "a vocação absurda para as coisas inúteis". De sua mãe, o espírito infantil recolheu esta impressão: "uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, várias bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura", ente difícil que na harmonia conjugal "se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocoruto, dobrados, e tinham dureza de martelos".

De Buíque, onde o romancista freqüentou a primeira escola, experimentou os primeiros desânimos diante dos livros didáticos do Barão de Macaúbas e viveu algumas das inesquecíveis aventuras de sua meninice, a família mudou-se para Viçosa, não a de Minas, terra do presidente Bernardes, mas a da zona açucareira do interior de Alagoas. O que foi a extensa caminhada, de dezenas de léguas, desde os campos ralos, povoados de xiquexiques e mandacarus, até uma nova paisagem, de vegetação densa e muito verde, longa viagem feita em lombo de animal, está contado numa das melhores páginas de *Infância.*

## Primeira Viagem ao Rio

De Viçosa, Graciliano passou a Maceió, onde freqüentou um colégio mau; voltou, e aos 18 anos, foi morar em Palmeira dos Índios, no interior do Estado. Em Palmeira dos Índios chegaria a prefeito, e foi graças a dois relatórios, que nessa qualidade escreveu, que se tornou conhecido. Mas não precipitemos os acontecimentos.

Estamos ainda em 1914. Nesse ano realiza Graciliano sua primeira viagem ao Rio, tendo trabalhado aqui como "foca" da revisão. No *Correio da Manhã* e n'*O Século,* de Brício Filho, não passou de suplente de revisor, trabalhando apenas quando o revisor efetivo faltava. Em *A Tarde,* porém, um jornal surgido naquela época para defender Pinheiro Machado, chegou a revisor efetivo. Morou em várias pensões, naquele Rio dos princípios do século, que tantos cronistas já têm descrito. Os antigos endereços ficaram-lhe na memória, e sem qualquer esforço o romancista os vai citando: Largo da Lapa 110; Maranguape 11; Riachuelo 19... Todos numa zona então

muito pouco recomendável, porque bairros de meretrício, de desordeiros e boêmios.

— A pensão do Largo da Lapa está em *Angústia* — confessa-me o escritor. — Dagoberto foi meu vizinho de quarto...

— Nessa sua primeira viagem à "corte" procurou aproximar-se de algum escritor, fez camaradagem literária?

— Nenhuma. Os escritores daquele tempo eram cidadãos que, nas livrarias e nos cafés, discutiam colocação de pronomes e discorriam sobre Taine. Machado e Euclides já haviam morrido, e os anos de 1914-1915, em que estive aqui, assinalam, na literatura brasileira, uma época cinzenta e anódina, de que é bem representativo um tipo como Osório Duque-Estrada, que então pontificava...

## Comerciante Estabelecido

— Ficou aqui até quando?

— Até 1915. Depois de curta e nada sedutora permanência na capital, achei melhor voltar para Palmeira dos Índios, onde já havia deixado um caso sentimental e onde minha família estava toda sendo dizimada pela bubônica. Num só dia perdi dois irmãos.[1] Alarmado, e também desgostoso com a vida que aqui levava, tratei de voltar para Alagoas. Em outubro de 1915 casei-me e estabeleci-me com loja de fazendas em Palmeira dos Índios. A mesma loja que fora de meu pai.

— Nessa ocasião já tinha preocupações literárias?

— Lia muito e escrevia coisas que inutilizava ou publicava com pseudônimos.[2]

[1] Na "Cronologia de Graciliano Ramos", anota Rolando Morel Pinto: "1915 — Após o recebimento de telegrama de Palmeiras dos Índios, comunicando o falecimento em um só dia de duas irmãs, um irmão e um sobrinho, todos de peste bubônica e que a mãe e duas irmãs se achavam gravemente enfermas da mesma moléstia, regressa àquela cidade". (*Graciliano Ramos, autor e ator,* Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, 1962, pág. 177).

[2] A propósito vale a pena registrar o depoimento de José Lins do Rego, que o conheceu ainda nessa pequena cidade do interior de Alagoas: "O tabelião de Mata Grande nos havia dito: — Os senhores vão encontrar em Palmeira dos Índios o homem que sabe mais mitologia em todo o sertão. Nós éramos dois literatos numa comitiva oficial. Que homem ter-

— Quer revelar alguns desses pseudônimos?[3]
— Você é besta...
— Fazia versos?
— Aprendi isso, para chegar à prosa, que sempre achei muito difícil. Tendo vivido quinze anos completamente isolado, sem visitar ninguém, pois nem as visitas recebidas por ocasião da morte de minha mulher eu paguei, tive tempo bastante para leituras. Depois da revolução russa, passei a assinar vários jornais do Rio. Desse modo me mantinha mais ou me-

rível seria este de Palmeiras? Um homem com todos os deuses e deusas da mitologia para nos esmagar na conversa. Fiquei com medo do sábio sertanejo. E de fato, na tarde do mesmo dia entrávamos em contato com a fera em carne e osso. O prefeito nos apresentou: — Este é o professor Graciliano Ramos. — Professor de coisa nenhuma — foi nos dizendo ele. E ficou para um canto da sala encolhido, de olhos desconfiados, com um sorriso amargo na boca, enquanto o governador falava para os correligionários. Quis provocá-lo, e tive medo da mitologia. Mas aos poucos fui me chegando para o sertanejo quieto de cara maliciosa. Falou-me de uns artigos que havia lido com a minha assinatura, com tanta discrição no falar, com palavras tão sóbrias que encantaram. O homem que sabia mitologia também entendia de Balzac, de Zola, de Flaubert, de literatura, como se vivesse disto. Soube que era comerciante, que tinha família grande, que era ateu, que estivera no Rio, que fizera sonetos; que sabia inglês, francês, que falava italiano".

"O mestre Graciliano", in *Homenagem a Graciliano,* pg. 89.

[3] Em artigo publicado na imprensa carioca, em outubro de 1962, quando o romancista faria 70 anos de idade, Aurélio Buarque de Holanda divulgou, entre outras, a seguinte sátira de Graciliano:

Aquela carcaça ingente
tanta gordura juntou
que um dia, logicamente
— tinha de ser — rebentou.
— Com dez arrobas de banha
na pança, todos dirão.
É certo que a terra apanha
pavorosa indigestão.

Esclarecendo que os versos foram publicados no jornal *O Índio,* de Palmeira dos Índios, de 30-1-1921, observou o autor do artigo: "As quatro sátiras transcritas figuram numa seção, em prosa e verso, chamada "Fatos e Fitas", com o criptônimo "Anastácio Anacleto". No mesmo jornal em que elas aparecem manteve Graciliano, disfarçado em "J. Calisto", outra seção, toda em prosa". In *Diário de Notícias* de 7-10-62.

nos informado, e os livros, pedidos pelos catálogos, iam-me daqui, do Alves e do Garnier, e principalmente de Paris, por intermédio do *Mercure de France*.

## Nunca Foi Modernista

— Então, se procurava manter-se tão bem informado a respeito do que se passava no Rio e no resto do mundo, deve ter acompanhado, lá de Palmeira dos Índios, o movimento modernista.

— Claro que acompanhei. Já não lhe disse que assinava jornais?

— E que impressão lhe ficou do Modernismo?

— Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.

— Não exclui ninguém dessa condenação?

— Já disse: "salvo raríssimas exceções". Esta visto que excluo Bandeira, por exemplo, que aliás não é propriamente modernista. Fez sonetos, foi parnasiano. E o "Solau do desamado[4]" é como as "Sextilhas de Frei Antão".[5] Por dever de ofício, pois estou organizando uma antologia de contos brasileiros, antologia que rola há mais de três anos, tive de reler toda a obra de um dos próceres do Modernismo.[6] Achei dois contos, de cinco ou seis páginas cada um. E pergunto: isso justifica uma glória literária?

Franze a testa, detém-se um instante, mas logo prossegue:

— Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias,

[4] In *A Cinza das horas*, tomo I da edição *Poesia e Prosa*, da Editora Aguilar, p. 42.

[5] In *Poesias* de Gonçalves Dias, novíssima edição, precedida de uma notícia sobre o autor por M. Said Ali, Rio de Janeiro, São Paulo, Laemmert & C., Editores, 1896, Tomo I; pp. 205-307.

[6] O escritor naturalmente queria referir-se à coletânea de *Contos e Novelas*, apresentados segundo um critério geográfico (1.º vol. — Norte e Nordeste; 2.º vol. — Leste; e 3.º vol. — Sul e Centro-Oeste), que organizara para a Livr. Ed. da Casa do Estudante do Brasil, mas que somente seria publicada em 1957, depois de sua morte.

rígidas (mas arbitrárias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva. Vendo em Coelho Neto a encarnação da literatura brasileira — o que era um erro — fingiram esquecer tudo quanto havia antes, e nessa condenação maciça cometeram injustiças tremendas. Nas leituras que tenho feito, para a organização da antologia a que me referi, encontrei vários contos, de autores propositadamente esquecidos pelos modernistas e que seriam grandes em qualquer literatura. Lembro-me de alguns: "O Ratinho Tique-Taque", de Medeiros de Albuquerque; "Tílburi de praça", de Raul Pompéia; "Só", de Domício da Gama; "Coração de velho", de Mário de Alencar; "Os Brincos de Sara", de Alberto de Oliveira.[7] Nas antologias que andam por aí essas produções geralmente não aparecem, e de alguns dos autores citados são transcritos contos que não dão idéia exata do seu talento e do domínio que tinham do gênero. Só posso atribuir isso, como já disse, a desonestidade. Porque, se os compararmos aos produtos dos líderes modernistas, estes se achatam completamente.

— Quer dizer que não se considera modernista?

— Que idéia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.

## Na Prefeitura de Palmeira dos Índios

— E como foi que chegou a prefeito da cidade?

— Assassinaram o meu antecessor. Escolheram-me por acaso. Fui eleito, naquele velho sistema das atas falsas, os defuntos votando (o sistema no Brasil anterior a 30), e fiquei vinte e sete meses na Prefeitura.

— Consta que, como prefeito, soltava os presos para que fossem abrir estradas...

— Não era bem isso. Prendia os vagabundos, obrigava-os a trabalhar. E consegui fazer, no município de Palmeira dos Índios, um pedaço de estrada e uma terraplenagem difícil.

[7] Todos esses contos foram, de fato, incluídos na antologia por ele organizada.

— Em que ano foi isso?

— Em 30.

— O ano do relatório...

— Os relatórios são dois: há o de 29 e o de 30.

— Relatórios do prefeito ao Governador do Estado, dando contas de sua administração, não é?

— Justo. Apenas, como a linguagem não era habitualmente usada em trabalhos dessa natureza, e porque neles eu dava às coisas seus verdadeiros nomes, causaram um escarcéu medonho. O primeiro teve repercussão que me surpreendeu. Foi comentado no Brasil inteiro. Houve jornais que o transcreveram integralmente.[8]

— E assim nasceu o escritor...

— Não. Nasceu antes. Mas tinha o bom senso de queimar os romances que escrevia. Queimaram-se diversos. *Caetés*, infelizmente, escapou e veio à publicidade.

— Numa edição Schmidt.

— Exato. Por intermédio de Rômulo de Castro, Schmidt, que aqui no Rio lera os meus relatórios, pediu-me que lhe enviasse artigos para a imprensa. Como não me interessasse fazer carreira no jornalismo, nem construir nome literário, recuseime. Aliás, nessa ocasião já estava de mudança para Maceió, pois fora nomeado diretor da Imprensa Oficial. Com a revolução, quis demitir-me, mas não pude. E lá fiquei até dezembro de 31. Não suportando os interventores militares que por lá andaram, larguei o cargo e voltei para Palmeira dos Índios, onde, numa sacristia, fiz *São Bernardo*. Estava no capítulo XIX, capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psoíte e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos — "Paulo" e "O relógio do hospital" — e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo com duas partes: uma boa, outra ruim. E queria que salvassem a primeira e mandassem a segunda para o necrotério. Estava convalescendo, em janeiro de 33, quando tive notícia da

[8] Esses relatórios podem hoje ser lidos no volume *Viventes das Alagoas* (Quadros e costumes do Nordeste). São Paulo, Martins, 1962.

minha nomeação para Diretor da Instrução Pública. Não acreditei.

— Qual o interventor que o nomeou?

Graciliano sorri e satisfaz a minha curiosidade:

— O capitão Afonso de Carvalho, hoje coronel. Foi disparate.

## Memórias do Cárcere

E depois de uma pausa:

— Permaneci no cargo até 3 de março de 1936. Em 1933 Schmidt lançara *Caetés*, que eu trazia na gaveta desde muito tempo. Naquele dia do mês de março de 1936, porém, sem qualquer explicação, fui preso e remetido para o Recife, onde passei dez dias incomunicável. Depois fui metido no porão do "Manaus" e vim para cá. Tive dez ou doze transferências de cadeia.

— Qual o motivo da prisão?

— Sei lá! Talvez ligações com a Aliança Nacional Libertadora, ligações que, no entanto, não existiam. De qualquer maneira, acho desnecessário rememorar estas coisas, porque tudo aparecerá nas *Memórias da prisão*, que estou compondo.[9]

— Foi assim, então que veio para o Rio?

— Foi. Arrastado, preso.

— Mas valeu a pena, não?

— Sinceramente, não sei. Nunca tive planos na vida, muito menos planos de sucesso. Depois daquela experiência da mocidade, o Rio não me atraía. No entanto vim, no porão do "Manaus", e aqui vivo.

## Um Anti-"Pará"

Estávamos, portanto, diante de um anti-"pará". Os "parás", na saborosa classificação de Jaime Ovalle — Manuel Bandeira (v. "A nova gnomonia", *in Crônicas da província do Bra-*

[9] Publicadas, em 1953, após a morte do romancista, numa edição José Olímpio com o título de *Memórias do cárcere* (4 volumes).

*sil*)[10], são "esses homenzinhos terríveis que vêm do Norte para vencer na capital da República; são habilíssimos, audaciosos, dinâmicos e visam primeiro que tudo o sucesso material, ou a glória literária, ou o domínio político". Que pensaria Graciliano dessa fauna? Lanço a pergunta e a resposta não tarda:

— Está claro que existe um "Exército do Pará". Na maioria dos casos, porém, os seus milicianos já chegam feitos do Norte. Aqui vêm apenas colher os louros, ou, mais positivamente, as vantagens. E no Rio em geral definham, tornam-se mofinos. Ignoro se também sou "pará". Nunca fiz coisa que prestasse, mas ainda assim o pouco que fiz foi lá e não aqui, onde a vida não nos deixa tempo para nada. Hoje leio apenas jornais, um ou outro romance. De manhã escrevo; à tarde saio para as minhas ocupações (inclusive para o "papo" na Livraria); à noite trabalho. Onde iria achar tempo para leituras? E se não tivesse lido um pouco no interior, onde os dias são intermináveis, seria inteiramente analfabeto.

— Quer dizer que acha preferível, para o escritor, a vida na província?

— No Nordeste não podemos falar em "provincianismo", luxo dos Estados grandes: São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul... Nós, do Nordeste, temos de ser "municipais" ou "nacionais". E, a ter de morar em qualquer dos Estados daquela região, acho preferível o interior às capitais, porque estas, seus mexericos, seus grupinhos literários, suas academiazinhas, seus institutos históricos, são sempre muito ruins. Já no interior poderá um homem entrar em contato íntima com a terra e o povo. É, por exemplo, de onde vem a força de um José Lins do Rego, de uma Rachel de Queiroz, de um Jorge Amado.

## Não há Talento Que Resista à Ignorância da Língua

A conversa já ia longa, mas o questionário do repórter guardava ainda várias perguntas:

— Sabe que é apontado como um dos nossos escritores modernos que melhor manejam o idioma?

[10] Vol. II da edição *Poesia e prosa*, da Aguilar, p. 199.

— Conversa. Talvez, se houvesse alguma verdade nisso, eu devesse muito aos caboclos do Nordeste, que falam bem. É lá que a língua se conserva mais pura. Num caso de sintaxe de regência, por exemplo, entre a linguagem de um doutor e a do caboclo não tenha dúvida, vá pelo caboclo — e não erra. Note que me refiro ao caboclo do sertão. O do litoral vai-se estrangeirando...

— Mas não me venha dizer que seu aprendizado da língua se fez apenas com os caboclos de Buíque e Palmeira dos Índios.

— Claro que não... Muitas coisas não poderiam eles ensinar-me. Está visto que tive de chatear-me lendo gramáticas. E arrepiei-me com a literatura dos frades.

— Consta que você, como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, é grande leitor de dicionários...

— Consta e é verdade. Dicionário, para mim, nunca foi apenas obra de consulta. Costumo ler e estudar dicionários. Como escritor, sou obrigado a jogar com palavras. Logo, preciso conhecer o seu valor exato.[11]

— Acha isso uma qualidade?

— Não sei... O que sei é que não há talento que resista à ignorância da língua...

## Nunca Saiu de Dentro de si Mesmo

— Poderia, hoje, deixar de escrever?

— Quem me dera poder deixar...

— Sua obra de ficção é autobiografica?

— Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...

[11] Lobato, como se sabe, também pensava assim. E nas cartas a Godofredo Rangel fala com entusiasmo da "aventura esplêndida" que estava sendo para ele o passeio pelo "oceano das palavras", isto é, a leitura do dicionário do Aulete. (*A Barca de Gleyre*, São Paulo, Editora Nacional, 1944, p. 94).

— Já se pode viver, no Brasil, da profissão de escritor?

— Não creio. A última edição das minhas obras rendeu-me 50 contos. Da edição americana de *Angústia,* recebi 10 contos apenas. Tenho também três livros traduzidos para o espanhol. Mas os negócios na Argentina e no Uruguai andaram mal. Como não tenho o hábito de freqüentar os suplementos e as revistas ilustradas, a literatura me rende pouco.

— Que outras atividades exerce?

— Trabalho no *Correio da Manhã* e sou inspetor de ensino secundário no Ginásio "São Bento".

— Gosta do emprego que tem?

— É-me indiferente. Trata-se de uma sinecura como outra qualquer. Em todo o caso, nunca tive uma falta nem tirei licença.

— E no *Correio da Manhã,* qual o seu serviço?

— Corrijo a gramática dos repórteres e noticiaristas.[12]

— Trabalho cacete...

— Nem tanto.

— Gosta do jornalismo?

— Não. Nem me considero jornalista.

— Com essa vida de jornal, naturalmente dorme tarde...

— À uma hora, via de regra. E me levanto às sete.

— Nos seus livros trabalha, portanto, apenas de manhã.

— Exato. Até às onze, mais ou menos.

— E para trabalhar, exige um bom ambiente ou não liga a isso?

— Trabalho em qualquer parte. *Angústia* foi escrito em palácio, quando eu era diretor da Instrução Pública de Alagoas. *São Bernardo,* em péssimas condições, numa igreja. Qualquer canto me serve. Mas disponho, hoje, em casa, de uma confortável sala de trabalho: isso que os burgueses costumam chamar "escritório"...

— Gosta da casa onde mora?

12 No velho órgão da imprensa carioca, Graciliano fazia o que hoje se chama *copy-desk.*

— Em qualquer lugar estou bem. Dei-me bem na cadeia... Tenho até saudades da Colônia Correcional. Deixei lá bons amigos.

## Já Faz Muito em Pagar

Casado duas vezes, Graciliano tem seis filhos e duas netas. Pergunto-lhe se costuma ajudar a mulher em casa, e ele se espanta:

— Já faço muito em pagar as despesas... Aliás, tenho horror a compras. E quando ouço o telefone, tranco-me.

— Aos domingos, que costuma fazer?

— Em geral escrevo pela manhã e à tarde durmo.

O autor de *Vidas secas* não faz visitas, não vai a concertos nem a conferências e não gosta de música. Tem, entretanto, um velho hábito: vai diariamente à Livraria José Olímpio, na rua do Ouvidor, e fica lá várias horas, num banco que já é quase propriedade sua, localizado no fundo da loja.[13]

— Muitas vezes vou lá dormir — esclarece-me. Mas aparecem amigos, conhecidos, e toca-se a conversar.[14]

Em virtude desse hábito, muita gente pensa que Graciliano dá a vida por um "papo". Ele, porém, desfaz-me essa impressão:

— Quase sempre converso forçado, porque chegam pessoas. Mas na verdade muitos dias preferiria ficar quieto, sem trocar palavra. Também é fato que lá aparecem bons amigos,

[13] Esse banco encontra-se hoje nas modernas instalações da Editora, na rua Marquês de Olinda, e é conhecido como "o banco do velho Graça".

[14] No artigo citado à p. 183, escreve Aurélio Buarque de Holanda: "Rachel de Queiroz observou que às vezes "o velho", como nós dizíamos, ficava sozinho sentado nos fundos da Livraria José Olímpio, a murmurar entre dentes, na sua maneira incisiva de pronunciar tais coisas, os mais cabeludos palavrões. — "Tudo — acrescentava Rachel — "só para se distrair". E comenta o autor do artigo: "Não seria, aliás, um boca-suja por simples depravação. Em parte será o trato dos clássicos, a consciência dos valores antigos de certas palavras, da sua perdida pureza que o levava a preferí-las a outras, mesmo em conversas algum tanto cerimoniosas".

desses que a gente revê com prazer. De um modo geral, porém, sou uma vítima dos cacetes.

## A Praga dos Originais

Como Manuel Bandeira, Graciliano recebe inúmeros originais para ler e dar opinião. A Bandeira dirigem-se sobretudo os jovens poetas ainda incertos quanto à própria vocação. E os que se iniciam na prosa geralmente procuram mestre Graciliano. Este, assim, tem sempre uma quantidade enorme de originais para ler.

— É maçada. Recebo dezenas de originais. São principiantes, geralmente dos Estados, que desejam, é claro, alguns elogios. Já me aconteceu receber, na mesma semana, originais do Piauí e de Goiás. Eu devia fazer como José Lins: afirmar, sem leitura, que tudo é magnífico.

Os escritores jovens do Brasil, que dos mais distantes Estados remetem originais para Graciliano Ramos, em busca de uma opinião, e nem sempre recebem resposta, ou a resposta que esperavam, podem, entretanto, considerar-se vingados: na própria casa do romancista surgem originais, e originais que ele tem, forçosamente, de ler, e talvez percorra com olhos mais benignos: os contos de seu filho Ricardo, de 19 anos, e de sua filha Clara, quatro anos mais moça que o irmão. Ambos têm vocação para as letras. Ricardo, jornalista, já tem publicado alguma coisa, naturalmente com a chancela paterna. E, ainda que Graciliano nos afirme o contrário, nos diga que nenhum deles lhe pede opinião, é divertido imaginar o romancista, cansado de emendar o português dos noticiaristas do *Correio da Manhã,* e de ler originais que lhe chegam, às dezenas, de todo o país, ter, em casa, de dar opinião sobre os trabalhos dos filhos.

Pergunto qual a sua opinião dos contos de Ricardo Ramos, e ele não se nega a opinar:

— Regulares. Tem jeito e poderá fazer coisa que preste.[15]

15 De fato Graciliano não se enganava, e o volume *Terno de Reis,* entre outros, veio confirmar as qualidades de ficcionista de Ricardo Ramos.

— E Clara?

— É ainda criança. Tem 15 anos apenas e está concluindo o curso secundário.

Despedindo-me de Graciliano, depois da longa conversa que aqui tentei reproduzir, faço-lhe uma última pergunta:

— Acredita na permanência de sua obra?

E sem qualquer "pose", sem nada que deixasse transparecer falsa modéstia, antes dando a impressão de que falava com absoluta sinceridade, esse pessimista seco e amargo respondeu-me:

— Não vale nada; a rigor, até, já desapareceu...

(*Revista do Globo*, n.° 473, de 18-12-1948)

In *República das Letras*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1968.

# Solidão e Luta em Graciliano

Nelly Novaes Coelho

"A multidão é hostil e terrível. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo..." (*Angústia*, p. 126) Essa consciência do isolamento total que esmaga Luís da Silva, em *Angústia*, é a trágica constante que oprime todas as personagens gracilianas.

Se iniciarmos um lento percurso pela obra romancística em que elas foram captadas e fixadas, sentimos de imediato que ali está vivo e autêntico o drama humano da Solidão. Ao procurarmos abarcar o mundo que Graciliano nos oferece a partir de *Caetés*, passando por *São Bernardo*, *Angústia*, *Insônia*, chegando à *Vidas secas* e à sua obra memorialista, *Memórias do cárcere* e *Infância*, vemos, claramente, que estamos diante de um escritor do nosso tempo, um escritor que sentiu profundamente os problemas que avassalam o homem do século XX.

Através de suas personagens, Graciliano nos vai oferecendo aquele complexo mundo posto em voga pelo Modernismo, isto é, o mundo debruçado nas surpreendentes galerias do espírito humano. Mostrar a realidade filtrada pelas fendas dessas galerias é o que vem sendo a desesperada tentativa da ficção universal, da arte contemporânea. A esta já não interessa o homem inteiriço, uno, visto em bloco de fora para dentro, como o que nos ofereceu o naturalismo, mas sim o homem fragmentado, complexo, feixe de múltiplas reações e impulsos

contraditórios que brotam da misteriosa fonte vital, cuja profundidade e segredos ele tenta sofregamente tocar.

Essa "pesquisa espeleológica nas grutas subterrâneas da alma humana"[1] (para usarmos a pitoresca e lúcida expressão de Tristão de Ataíde) é, sem dúvida alguma, o traço diferenciador da literatura contemporânea; e é também o que nos dá Graciliano Ramos, numa visão toda sua dessa problemática angustiante.

Contudo, nesta sondagem interior, Graciliano não ultrapassa a área psicológica, não chega, como outros pesquisadores da mesma problemática, à especulação do transcendente. Nele o que temos é o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações. E da complexa riqueza dessa alma, Graciliano fixa, principalmente, duas forças que se tornam obsessivas em toda sua obra: a *Solidão* interior do homem e sua *Luta* pela afirmação da própria individualidade.

Graciliano Ramos é daqueles escritores que realmente confirmam as palavras de Wellek e Warren, de que, *"como las bellas artes y la música, la literatura tiene por función primordial aportar experiencias e vivencias".*[2] Pois, quem pode lê-lo sem sentir-se invadido pela vida que de suas palavras escorre?

Convivendo com suas personagens, somos, pouco a pouco, lançados na voragem de um universo que parece ter sido criado à imagem do mundo sartriano, mundo conflituoso onde as relações humanas se processam sob o signo da luta; mundo aflitivo onde a tensão entre a individualidade pessoal e a entidade social gera conflitos que evidenciam a impossibilidade de verdadeira comunicação e comunhão entre os homens. Assim, os problemas de todas as personagens de Graciliano são os problemas humanos de ontem, de hoje e de sempre, ligados fundamentalmente à sobrevivência do Homem em Sociedade e ao seu eterno desejo de suplantar o Próximo, em qualquer que seja o setor.

Deste modo, se nos detivermos a analisar os tipos gracilianos, sentimos que há um traço comum que os identifica, apesar das diferenças fundamentais entre uns e outros. Alimen-

[1] Ataíde, Tristão de. Atualidade de Machado. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 nov. 1956.

[2] Wellek & Warren. *Teoria literária.* Madrid, Gredos, 1953, p. 420.

tando-os há sempre uma obsessão que os espicaça a lutar surdamente contra algo. São todos eles lutadores solitários. Nessa luta encarniçada contra os obstáculos estão todos absolutamente sós, isolados, sem entrar em comunhão com ninguém.

Já a propósito dessa luta, Olívio Montenegro, em seu esclarecedor ensaio acerca de Graciliano, afirma que este "parte sempre para os seus romances de uma idéia invariável — de que o homem é um animal absolutamente egoísta, cruelmente ávido de si mesmo".[3] Na verdade, o Egoísmo está constantemente presente nas personagens de Graciliano, mas, a nosso ver, não é ele a mola propulsora do comportamento e das reações a que assistimos, mas sim, uma das conseqüências do estado de solidão a que está condenado o Homem.

Há algo que os livros de Graciliano nos transmitem continuadamente: é a dolorosa sensação da "descoberta do Outro", porém não no sentido amplo e positivo que lhe deu Gustavo Corção,[4] mas sim acompanhada da asfixiante certeza de que não há possibilidade de comunhão de coexistência, e que ou vencemos ou somos vencidos pelo Outro. É, pois, essa espantosa descoberta do Outro, do Próximo que vai moldando, emocionando, esmagando as suas personagens, passo a passo, numa exasperada e opressiva luta desigual.

Sentimos bem, em Graciliano, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade convidando à comunhão, à comunicação, porém, ao mesmo tempo, engendrando a luta. Luta pelo poder, pelo domínio, pela riqueza, pelo amor; luta em que o fraco é esmagado pelo forte. Dessa maneira, impossibilitado de confiar e de apoiar-se no Outro, como reclamam seus mais íntimos impulsos, o Homem, que Graciliano nos oferece, fecha-se em si mesmo e se agarra ao seu isolamento como a um destino fatal, se encouraça nele para não ser ferido, torna-se egoísta, porque precisa vencer para não ser vencido.

Encarando assim a realidade perscrutada pelo Escritor, a solidão se nos oferece como aquele traço identificador acima referido e como a gênese do egoísmo apontado pelo Crítico.

[3] Montenegro, Olívio. *O romance brasileiro.* Rio de Janeiro, José Olímpio, 1953, p. 216.

[4] Corção, Gustavo. *A descoberta do outro.* Rio de Janeiro, Agir, 1955.

E isso porque, ao analisarmos suas personagens, principais ou secundárias, nos damos conta de que são todas elas estruturadas a partir de uma mesma constante: a Solidão interior que brota quase sempre da rejeição afetiva, da infância sem amor e que leva à luta pela própria afirmação, dentro do meio circundante.

Dessa maneira, João Valério (*Caetés*) é um só. Medíocre, covarde e fraco, personalidade rasteira, espera ele destacar-se e assim firmar-se, individualmente, através do seu romance sobre os índios caetés. Esse romance (sonhado pela personagem) é um malogro desde a sua germinação. Valério procura ainda estabelecer a indispensável e necessária "comunicação humana" na pessoa de Luísa. Mas há uma força invisível e inexplicável pesando entre eles, separando-os, quando aparentemente já nada mais se lhes interpunha. Por quê? Por que se separaram, quase odiando-se, no momento em que ambos haviam ficado absolutamente sós na vida, livres, e cada um necessitando desesperadamente de apoio e de comunhão? Graciliano não nos diz.

Lembremo-nos também de Paulo Honório (*São Bernardo*), personalidade enérgica, rica, dominadora que avassala tudo e todos com sua vontade onipotente. De uma dura e miserável infância que tudo lhe negou, ascende Paulo Honório, através de uma luta titânica, esmagando e anulando tudo quanto se lhe antepunha, à esplêndida condição de senhor de um mundo: a Fazenda São Bernardo, com suas terras, animais e homens. Paulo Honório, aparentemente, vence em sua luta com a vida. Torna-se um poderoso, mas, não foge ao destino humano: é um só, um homem desesperadamente solitário. Na raiz de toda sua luta para afirmar-se como Homem, como Indivíduo, conquistar bens, tornar-se poderoso, podemos ver a ânsia de romper a solidão em que a rejeição do meio o havia encurralado. Necessitava entrar em ligação com o próximo, mesmo que fosse para feri-lo. E depois de toda luta, embora saísse vencedor, termina como começou: só, desligado de tudo e de todos; depois de destruir até Madalena, a única real possibilidade, que lhe teria sido oferecida pela vida, de evadir-se do isolamento. Percebe ele que a ternura e a sensibilidade que viviam em Madalena abalaram de certa maneira a estrutura do duro mundo que ele conhecera e onde se entrincheirara até então... Sente-se atraído para esse novo ângulo em suas

perspectivas de vida. Entretanto forças cegas e inabarcáveis pela razão prosseguem em seu trabalho aniquilador, levando-o a uma reação violenta contra aquela mansidão que o atraíra e forçando-o a destruí-la.

O próprio Paulo Honório não compreende o porquê das razões que o conduzem, mas, dentro de seu aturdimento, sente que há uma fatalidade nas coisas, fatalidade que ele não poderia modificar:

> "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos aconteceria exatamente o que aconteceu". (*São Bernardo*, p. 221).

Inexplicavelmente desfaz-se aquele mundo construído com tanta energia avassaladora e impiedosa. E Paulo Honório lamenta:

> "É horrível! Se aparecesse alguém!... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo". (*São Bernardo*, p. 222).

Aí está nitidamente sublinhado o estado de completa solidão a que se viu reduzido o lutador Paulo Honório: solidão interior, completamente desligado e apartado do Outro, e solidão exterior, nenhum ruído na casa, todos "dormindo" (apartados portanto!), nem o choro da criança vem estabelecer um elo, ainda que tênue, entre ele e o mundo...

Também Luís da Silva (*Angústia*), "o personagem mais dramático da ficção moderna brasileira", debate-se inconscientemente para fugir às garras do isolamento interior, mas nada consegue. Produto de um meio ignorante, bruto e grosseiro, Luís da Silva é uma presa da vida mesquinha e medíocre, onde a miséria e a ignorância parecem ser como muros invisíveis e espessos separando os homens. Mesclados uns aos outros os

[5] Cândido, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956, p. 38.
[6] Wellek & Warren, op. cit., p. 150.

homens não se unem, não se comunicam interiormente. "Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos", diz-nos Luís, e prossegue:

> "Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo. (...) A multidão é hostil e terrível". (*Angústia*, p. 126).

Luís da Silva (tal como Paulo Honório) também vislumbra em certo momento a possibilidade de "comunicação humana": é quando encontra Marina. Mas apesar de suas desesperadas e frenéticas tentativas não consegue atingir o que almeja. O que ansiava alcançar era falso, não correspondia à idéia que ele se fizera inicialmente. Entre o que, a princípio, idealizara e a mesquinha realidade que ele conheceu depois, interpunha-se um abismo de decepção e perplexidade: "...gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra mas que se confunde com ela". (*Angústia*, p. 65). Esta malograda tentativa de lançar uma ponte entre ele e os homens só fez exacerbar o seu isolamento e Luís da Silva prossegue solitário, em meio aos fantasmas da memória, um revoltado contra os homens, um condenado à Solidão e à... angústia.

Luísa, Madalena, Marina, bem como todas as personagens dos contos de *Insônia*... estão todas cercadas por muros invisíveis. Lembremo-nos do Ladrão, magistralmente captado por Graciliano (*Insônia*). Não foi o inconsciente (e para ele inexplicável) impulso de beijar a moça adormecida que precipitou a sua tragédia?

> "Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca. Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. (...) E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça." (*Insônia*, p. 35).

Não tivesse ele cedido ao deslumbramento, ao desejo de comunicar-se e nada teria acontecido...

E assim poderiam continuar a desfilar as personagens gracilianas e apresentar-se-iam todas elas igualmente solitárias, iso-

ladas, incompreendidas. E ao indagarmos: por quê? Damo-nos conta repentinamente de que Graciliano não acreditava na única força que pode ajudar o homem a romper a Solidão e a integrá-lo na comunhão com o próximo. Graciliano não devia acreditar na possibilidade de o Amor existir. Daí a solidão, daí a luta egoística que mantêm todas as suas personagens para afirmarem-se como "pessoas humanas" e terminarem interiormente fracassadas, pois não há vitória para o Homem, se ela não vem ligada ao Outro. Não duvidamos de que é só através do amor e da amizade, que é uma forma do mais puro amor, que o Homem pode escapar à rede de sua solidão e sair de si mesmo ao encontro do irmão e viver enfim a existência autêntica.

## II

VÍAMOS no artigo anterior com que constância Graciliano Ramos pintou-nos o drama da solidão humana; revelando-nos paradoxalmente, através desse prisma, o seu espírito aberto para o próximo, espírito que compreendeu agudamente a tragédia da falta de amor e de compreensão entre os homens.

É em *Vidas secas*, porém, que vamos ter, talvez mais forte do que em qualquer outro livro seu, a imagem da solidão como contingência fatal da condição humana. Escrito em 1937, "parceladamente em capítulos independentes destinados mesmo a publicação na imprensa",[7] este livro retrata verdadeiros "quadros" da realidade do caboclo nordestino, em face do meio que o rodeia.

O nascimento do romance (artigos destinados à imprensa) explica a sua estrutura peculiar: cada capítulo vivendo como uma unidade completa e independente. Técnica essa bem diferente da usada nos romances anteriores, em que vemos a simultaneidade das ações: recurso que nos dá o dinamismo contínuo da vida, e pelo qual a realidade é tomada em bloco — o fim é confundido com o princípio e é alterada a sucessão dos fatos segundo a sua colocação no tempo ou o seu reflexo no espírito.

[7] Cândido, Antônio, op. cit.

Em *Vidas secas*, portanto, Graciliano usou de uma técnica narrativa totalmente diversa. A estrutura desse livro, seguindo a ordem cronológica dos fatos, torna bem claro o ciclo ininterrupto do flagelo da seca; começa no findar de uma e acaba com o início de outra, como se a vida fosse uma corrente em que os elos se repetissem sempre iguais, numa fatalidade aceita.

Neste romance, o estilo peculiar de Graciliano, isto é, a concisão, precisão e sugestão dos vocábulos chega à sua forma mais depurada, revelando bem a já tão comentada "magreza" de sua prosa. O nosso romancista consegue aqui uma total adesão à realidade através de uma extraordinária economia de termos: o vocábulo exato, a frase seca, curta, direta, revelando apenas o essencial.

Esse estilo seco e contido, já tão esmiuçado pela Crítica, é realmente um dos grandes fatores na força emotiva que emana do livro e na caracterização da criatura subumana, do homem telúrico aí retratado.

Graciliano nos dá em *Vidas secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do braseiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como "condenado do inferno" à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel.

Quem já passou por aqueles sertões nordestinos, duros, crestados, cruéis não pode esquecer-se mais daquela impressão de solidão que pesa nos olhos, nos ouvidos e na alma: é uma solidão que, vindo de fora, consegue penetrar e alojar-se no espírito daquele que a palmilha. Melhor cenário não poderia ter escolhido Graciliano para provar a sua tese. E nesse cenário joga o grupo humano que vai viver o drama sempre renovado. Aqui a Luta é lenta, profunda e interminável. Já não é o Homem contra o Homem, mas o Homem contra a Natureza. E com que agudeza Graciliano nos oferece este adversário do homem: uma paisagem dura, agressiva, desafiadora que por todo o lado só sugere destruição e morte.

> "A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos em redor de bichos moribundos". (pág. 8).

"Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. (...) (Fabiano) Avizinhou-se da casa. (...) Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, examinou a caatinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus". (pág. 12).

Como vemos, tudo em torno ao homem parece conspirar para destruí-lo; mas inexplicavelmente, ele a tudo resiste, faz de sua fraqueza a força que vence pela resistência passiva. Fabiano é esse homem. Tosco, primitivo, desajeitado, forte e... isolado. Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos (que nem nome têm) congregam-se numa união inconsciente contra a inclemência da natureza. Juntos defender-se-ão melhor nesse combate desigual. Mal falam, mal sabem coordenar os pensamentos. Através da admirável justeza de estilo de Graciliano, tudo dentro deles se nos mostra impreciso e limitado como limitadas são as perspectivas de suas vidas secas.

Entretanto aqui surge algo que difere dos outros livros: neste grupo humano não há o egoísmo. E ao nos darmos conta disso, pareceu-nos que afinal surgia o Amor unindo as criaturas gracilianas.

Congregados contra um inimigo comum, entendiam-se, entravam em "comunhão"... Mas logo essa sensação se desvanece, pois começamos a sentir que o que as une não é aquela integração, aquela comunhão real, sem a qual o homem não se realiza como homem. Apesar de unidos, persiste em cada um o isolamento íntimo que os separa. São primitivas e puras as intenções que os movem. Não há o desejo de ferir que aparece constantemente nas outras personagens gracilianas. Porém o que temos em Fabiano e em sua família é o homem bruto, apartado da sociedade, unido ao Outro apenas pela implacável contingência de enfrentar o meio natural hostil.

"Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a

luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava". (p. 13).

Sentimos assim que a demonstração de solidariedade é afastada como algo reprovável, como a transgressão de alguma norma. Frente ao desastre que o ameaça, o Homem procura o Outro, da mesma forma que se aproxima dos animais. Homens, bestas, plantas estão num só nível, igualados pela mesma força fatal que conduz a um e a outro. Graciliano nô-los mostra como os heróis apagados de um heroísmo espantoso, inconsciente, resignado e tenaz; como se esta fosse a autêntica Luta, a unica luta digna de respeito: a da Vida contra a Morte.

Assim é Fabiano e Baleia, Sinhá Vitória e os meninos, os mandacarus, juazeiros e xiquexiques, seres congregados para suportarem com impassibilidade e resignação a trágica fatalidade que num encadeamento inflexível se abate sobre eles. Não há revolta em seus íntimos, há a aceitação resignada que a firme esperança de uma vitória ilumina.

Passada a fase crucial da seca, sentem no ar, nas coisas, os índícios de que um novo ciclo vai começar; que eles venceram mais uma vez.

> "(Fabiano) subiu a ladeira. A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na caatinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas. (...) A fazenda renasceria — e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer, o dono daquele mundo. (...) Uma ressurreição". (p. 17).

A tenaz esperança de vencer o flagelo alimentara-os e preservara-os; eram criaturas, plantas e animais reduzidos a um mesmo plano de valor: todos eles condenados à Luta pela afirmação da própria existência. Já aqui não contra o próprio homem, mas contra a natureza hostil e... vencedores apesar de tudo, pois esta é a Luta "justa".

Deste modo, *Vidas secas* apresenta-se também com aquele caráter que marca inapelavelmente todas as personagens de Graciliano: a solidão anterior, a irremovível impossibilidade de comunhão com o próximo, pois a única via de acesso: o amor, não foi tentada pelo Autor. Entretanto, como já dissemos, aqui a ação corrosiva e destruidora da solidão não encontra

campo propício para fazer medrar os impulsos egoísticos de suplantação pessoal, pois há um inimigo comum a enfrentar, passo a passo: a natureza flageladora, amada e temida como um deus generoso e violento.

Facilmente podemos verificar que, nas poucas vezes em que Fabiano é obrigado a misturar-se com os homens em coletividade, sua reação é de aturdimento e incompreensão. Dentro de sua rusticidade, Fabiano é um homem em estado puro, temente das forças da natureza e conseqüentemente cego acatador da autoridade estabelecida. Veja-se o episódio com o "mofino soldado amarelo". Embora forte e corajoso, Fabiano encolhe-se e dobra-se como que ao peso de uma consciência secular de servidão inconsciente. Por mais que tente, a significação dos atos e reações alheias lhe escapam completamente. Os limites de sua ambiência são tão estreitos que não lhe permitem um passo além dos impulsos naturais e instintivos.

> "Difícil pensar. (...) O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos". (p. 46).

Total impossibilidade de compreender o real sentido dos gestos e reações dos outros é o que marca o isolamento de Fabiano. A mesma impossibilidade que persiste, em todos os livros de Graciliano, como uma barreira invisível a separar os homens, a impedir que se entendam, se amem e se completem. Tal qual nos aparece o próprio romancista numa exposição corajosa e quase ingênua do seu "eu": um verdadeiro solitário que não se sentia compreendido por ninguém e para quem a solidariedade humana, baseada na afeição generosa deveria ser a suprema ambição e a suprema impossibilidade.

Sem dúvida alguma, a obra de Graciliano é das que dificilmente podemos apartar do autor, das que amplamente justificam a afirmação de Wellek e Warren: "*Los personajes con que un novelista haya triunfado, sean cuales fueren, han de ser parte de el, ya que solamente desde si mismo y no* ex nihilo *pudo darles vida*".[8]

[8] Wellek & Warren, op. cit., p. 150.

Na verdade ao lermos seus livros de ficção sentimos a autenticidade vital de suas personagens, situações e problemas; pressentimos vivamente a presença de Graciliano mesclando-se a tudo. Depois, lendo sua obra memorialista, o pressentimento é confirmado pelo próprio romancista que, ao recompor sua vida, nos vai dando a chave de suas criações. Compreendemos, então, o significado da chamada "falta de imaginação criadora" já apontada pelos críticos e confessada também pelo próprio Autor, ao comentar a capacidade criadora de José Lins do Rego: "...só me abalanço a expor a coisa observada e sentida". (*Infância,* p. 44).

Frutos, portanto, de sua vivência potencial, de sua experiência pessoal ou observação direta, nascem os seus tipos humanos: João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano, etc., todos eles debatendo-se cegamente na tela de suas dúvidas, tendências, lutas e impulsos humanos postos em choque com o meio.

Através de *Infância,* vemos que o menino Graciliano teve consciência de si mesmo em meio ao aturdimento que lhe causavam a incompreensão, a violência e a injustiça dos que o rodeavam. Ninguém o compreendia, nem procurava compreender e isso que podia tê-lo levado à revolta ou à própria destruição, levou-o antes ao ensimesmamento, à análise, à solidão. Aí entrincheirado, inclina-se sobre si mesmo, através de si analisa o mundo e procura uma justificação para cada um dos seus gestos; tentando surpreender o fundo secreto de sua natureza.

É evidente que não há nada de extraordinário no fato de sentirmos o Autor em sua obra. Entretanto, com Graciliano, essa presença é por demais nítida para que possamos deixá-la de lado sem menção. Ousamos mesmo crer que na literatura encontrou ele uma como que sublimação dessa obsessiva investigação que sempre exerceu em si mesmo. Suas personagens, vítimas sempre da incompreensão do meio, presas fatais da Solidão, vão sendo corporificações dessa dissecação analista constante.

O romance graciliano contém, pois, o mundo exterior ao romancista e o próprio romancista esplendidamente entrosados. Graciliano é o Autor que jamais se aparta de si mesmo; contempla não propriamente as coisas e os homens, mas a própria consciência deles. Tudo em seus livros chega-nos atra-

vés de sua análise pormenorizada e lúcida, do seu exacerbado senso crítico.

A sua obra, pensada em particular ou em conjunto, dá-nos a sensação de coisa pesada, opressiva, ainda que lúcida; em perfeita coerência com a natureza introspectiva, analista, cética e desconfiada do Autor, moldado como foi por um meio e uma educação cheios de violência, ignorância, incompreensão e injustiças.

A solidão da inteligência humana frente ao problema da Vida é, cremos, a força geradora que, em Graciliano, produziu toda sua obra de ficção ou memorialista. Todas suas personagens estão sós com suas almas, cujas queixas ou anseios não encontram eco nos outros; permanecem isoladas entre si, sem comunicar-se. A personalidade de cada uma guarda zelosamente o seu segredo e no seu isolamento os impulsos negativos nascem, crescem, agigantam-se destruindo tudo.

Graciliano deveria sentir na própria carne que, embora queiramos, não podemos jamais entregar-nos totalmente. Porque todos os sinais exteriores da nossa entrega surgem deturpados; toda palavra trai o pensamento, as lágrimas não mostram senão a superfície da dor, o riso não consegue mostrar a alegria da alma. Por isso numa coletividade, os homens parecem misturar-se, ligar-se, mas não se misturam, não se ligam. Permanecem isolados e no meio dessa solidão, a alma do homem que pensa, analisa e reflete deve ser ainda mais isolada do que as outras. Daí talvez a aproximação penetrada de certo interesse humano que transparece no grupo reunido em *Vidas secas*. Vidas truncadas, limitadas, mas que estão isentas da ação corrosiva da luta pela sobrevivência individual dentro da coletividade, pois ali não é esta que ameaça destruí-los, é outra força: é a da natureza madastra e contra ela a união faz-se necessária. Embora, afinal, toda luta acabe inútil, pois os homens terminarão como os retirantes: como a Baleia, tal como antevê Fabiano: "eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer?" (p. 192).

E Graciliano não nos dá a resposta...

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22, 29 fev. 1964. Supl. Lit.

# Graciliano Ramos

CARLOS NELSON COUTINHO

---

Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam
(...)Ilhas perdem o homem.
DRUMMOND

A OBRA ROMANESCA de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações. Nada existe nele em comum com aquele estreito *regionalismo,* que foi uma das manifestações brasileiras do naturalismo "sociológico". O destino de seus personagens, seu modo de agir e de reagir em face das situações concretas em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda a realidade brasileira. No "regional", a Graciliano, interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, o que é "universal". Mas não um universal abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância; a universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e con-

cepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso, ele pôde descobrir e criar verdadeiros *tipos* humanos, diversos tanto da média cotidiana como da caricatura abstrata.

A crise da sociedade colonial brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. Os movimentos de renovação e de transformação, que começavam a esboçar-se (apenas a esboçar-se) por todo o País, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais firmes, com obstáculos quase intransponíveis. As esperanças de renovação democrática da sociedade eram violentamente cortadas; a ausência de uma classe social efetivamente (e não apenas potencialmente) revolucionária condenava os que pretendiam lutar por uma nova comunidade à solidão e à incompreensão. Deste modo, na medida em que aí as contradições eram mais "clássicas" (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando — em toda a sua crueza e evidência — a crise de todo o País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura. E, no seu interior, Graciliano é a figura mais alta e representativa. É ele quem mais radicalmente se liberta da mistura de romantismo ("revolucionário" ou reacionário) e de naturalismo, que ainda vemos existir em grande parte de seus contemporâneos. Neste sentido, *Caetés* funciona, em sua produção literária, como uma *catarse*: escrevendo-o, Graciliano se liberta do naturalismo, percebendo na prática as suas limitações para representar as determinações mais profundas da realidade humana do povo brasileiro. Com *São Bernardo,* Graciliano marca — em sua obra e na história do romance brasileiro posterior a Machado de Assis — a passagem da *crônica à história concreta,* a superação de um naturalismo que se contentava em descrever a superfície da realidade por um realismo verdadeiro como a vida.

A realidade brasileira: uma sociedade semicolonial em crise. O esgotamento das potencialidades de nossa economia semifeudal não fora seguido por uma renovação radical, pela criação de uma forma moderna de economia e de relações sociais. A ausência de uma economia integrada — estruturada em torno de um mercado interno único — era causa e efeito da inexistência de uma classe burguesa orgânica, que estivesse

em condições de promover uma autêntica revolução democrática. Assim, o total fracionamento de nossa sociedade — típico de uma economia pré-capitalista — impedia a formação de uma verdadeira comunidade humana, de uma vida pública democrática, afastando o povo de qualquer participação criadora em nossa história. A estagnação social condenava os homens a uma vida medíocre, ao cárcere de um "pequeno mundo" restrito e sem perspectivas, separado da autêntica vida social e comunitária por paredes bastante espessas. Esta realidade mesquinha, que impunha aos indivíduos uma radical alienação, afastando-os da evolução histórica concreta, era genérica a todas as classes sociais brasileiras; mas enquanto umas se sentiam à vontade nos estreitos limites deste "pequeno mundo", outras compreendiam que só com a destruição de tal cárcere era possível a abertura para uma vida autêntica e humana.

O desenvolvimento do capitalismo, que se processava no interior da economia semifeudal e dependente, não apresentava as mesmas características revolucionárias que tivera na Europa Ocidental: ao invés de contribuir para romper as paredes daquele "pequeno mundo", mais ainda as fortalecia, colaborando para transformar o isolamento e a solidão passivos em individualismo ativo e prático. Impossibilitado de realizar a sua revolução democrática, o nosso capitalismo jamais chegou a tentar a criação do *citoyen* (do homem que sintetiza em si a vida pública e a vida privada) ou da comunidade humana autêntica (na qual os interesses individuais e os interesses coletivos formam uma totalidade orgânica). Estes sonhos do humanismo burguês europeu revolucionário revelaram-se, com o processo de desenvolvimento da economia capitalista, uma ilusão utópica: o egoísmo individualista da luta pelo lucro, a cisão radical entre o *bourgeois* e o *citoyen*, a redução do homem a simples mecanismo da produção capitalista, o conseqüente fracionamento da comunidade — eis o que substitui, na realidade, os ideais grandiosos do homem total e da comunidade democrática. Contudo, a simples formulação desta ideologia humanista — bem como as trágicas tentativas de levá-la radicalmente à prática (Robespierre, etc.) — marcaram profundamente a realidade européia. Mesmo como ideologia utópica, o humanismo revolucionário desempenhou um papel ativo nas sociedades ocidentais, ensinando os homens a ver além dos estreitos horizontes de um "pequeno mundo" filisteu. A tragédia dos que pretenderam, mesmo após a vitória do burguês sobre o "cidadão" no interior

da revolução democrática, guiar suas vidas por essas ilusões grandiosas de realização humana, vem representada nos realistas franceses do século XIX, em Balzac, Stendhal e Flaubert (que se pense em Lucien de Rubempré, em Julien Sorel e em Frédéric Moreau).

No Brasil, bem como na generalidade dos países coloniais ou dependentes, a evolução do capitalismo não foi antecedida por uma época de ilusões humanistas e de tentativas — mesmo utópicas — de realizar na prática o "cidadão" e a comunidade democrática. Os movimentos neste sentido, ocorridos no século passado e no início deste século, foram sempre agitações superficiais, sem nenhum caráter verdadeiramente nacional e popular. Aqui, a burguesia se ligou às antigas classes dominantes, operou no interior da economia retrógrada e fragmentada. Quando as transformações políticas se tornavam necessárias, elas eram feitas "pelo alto", através de conciliações e concessões mútuas, sem que o povo participasse das decisões e impusesse organicamente a sua vontade coletiva. Em suma, o capitalismo brasileiro, ao invés de promover uma transformação social revolucionária — o que implicaria, pelo menos momentaneamente, na criação de um "grande mundo" democrático — contribuiu, em muitos casos, para acentuar o isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada.

Tudo isso torna extremamente problemática, entre nós, a criação de autênticas obras épicas e realistas. Também na realidade européia, com o triunfo da burguesia sobre o proletariado em 1848 e com a intensiva trivialização ou abandono do antigo humanismo clássico, o romance tende cada vez mais ao naturalismo estreito, à mera descrição do "pequeno mundo"; só com o realismo russo, com o surgimento de um herói não-individualista — expressão de uma época de crise radical dos valores burgueses — é possível a recriação de uma nova estrutura romanesca realista. Entre nós, a penetração e evolução do capitalismo ganha características bastante originais, pelo existência simultânea e contraditória de vários de seus estágios: em determinados casos, ele representa um estímulo à perpetuação de nossa velha sociedade estagnada; em outros, apresenta-se como possibilidade de renovação e de progresso; finalmente, revelando prematuramente as suas naturais limitações e contradições internas, cria condições para a abertura

de uma perspectiva — ainda abstrata — voltada para a nova sociedade pela qual será superado, o socialismo. Assim, não obstante todas as suas limitações, acima referidas, o capitalismo não deixou de trazer elementos novos para o quadro de nossa realidade. Estes elementos constituíam o *novo* que brotaya no seio da velha sociedade semicolonial: contra a estagnação e a inércia dominantes, surgem aqui e ali determinados indivíduos inconformados, possuídos por uma força interior que os leva a romper com uma existência mesquinha e a buscar um sentido autêntico — ainda que individual — para as suas vidas. Essa "inquietação", este "inconformismo" — que o jovem Lukács, usando a terminologia de Goethe, chama de "demonismo" — tem uma de suas fontes principais, aqui como na Europa, no desenvolvimento do capitalismo. O fato de que Graciliano tenha percebido este elemento *novo* — e que o tenha configurado artisticamente em suas devidas proporções, sem exageros românticos ou reduções naturalistas — é mais uma prova do seu profundo realismo.

A contradição entre um mundo alienado e indivíduos inconformados que lutam contra a alienação, aliás, é o conteúdo essencial do gênero romanesco. Quebrando as barreiras e as estratificações fossilizadas do mundo feudal, superando a mediocridade da vida rural, contribuindo para a unificação do mundo em torno de um mercado único, promovendo o domínio e a conquista da natureza, o capitalismo representou um formidável estímulo às potencialidades criadoras do homem. Por outro lado, estabelecendo uma sociedade rigidamente individualista, dilacerada pela luta de todos contra todos pelo lucro e pela riqueza pessoal, esta formação social fracionou a comunidade humana, destruiu a solidariedade e a fraternidade, condenando os homens a uma vida solitária e individualista. Qualquer transcendência — seja religiosa, seja histórico-social — é destruída: os valores desaparecem no céu vazio do homem burguês. O sentido da vida — outrora dado ou pela participação na comunidade humana (como na Antiguidade clássica), ou pela crença em dogmas religiosos (como na Idade Média) — é agora uma *busca* individual e solitária, voltada para valores mediatos e problemáticos. O jovem Lukács definiu a estrutura deste novo gênero épico, surgido com o advento da burguesia e do capitalismo, como uma pesquisa de valores autênticos, em um mundo convencional e vazio, por parte de

heróis problematicos;[7] ou, numa linguagem histórico-concreta, como uma luta pela realização individual em um mundo burguês, no qual inexiste a comunidade humana e o homem está condenado à alienação e à radical solidão. Lukács nos informa ainda que esta busca de valores é sempre condenada ao fracasso, na medida em que inexistir a comunidade humana autêntica (diriamos: o socialismo ou a luta concreta pela sua criação), pois a realização humana individual só é possível em uma sociedade comunitária na qual, como diria Marx, "o livre desenvolvimento de cada um seja a condição para o livre desenvolvimento de todos". (Está em jogo, naturalmente, a verdadeira realização individual — que implica o homem total, harmonicamente desenvolvido, não-alienado — e não a falsa "realização" burguesa, que consiste numa autoflagelação e autolimitação consentidas.) Não só Goldmann observou a existência de uma homologia entre a forma romanesca, descrita pelo jovem Lukács, e a estrutura da sociedade capitalista, bem como entre a evolução desta forma e a evolução do capitalismo.[2] O próprio Lukács, em sua fase marxista, fala da "estreita conexão entre a forma romanesca e a estrutura específica da sociedade capitalista", com a vantagem — em relação a Goldmann — de acrescentar que esta conexão "de modo algum significa que o romance simplesmente possa refletir esta realidade tal como ela se apresenta direta e empiricamente".[3]

Ora, a nosso ver, é precisamente esta a forma estrutural dos romances de Graciliano Ramos. Representando uma realidade fragmentada (a nossa sociedade semicolonial, penetrada por elementos capitalistas), que desconhece um "grande mundo" comunitário, Graciliano representa também as lutas individuais por descobrir, no interior deste mundo alienado ou em oposição a ele, um sentido para a vida. Através da estrutura romanesca clássica, ele representa a realidade profunda —

[1] Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. francesa, Genebra, 1963, notadamente pp. 49-50. Gostaria de advertir que só emprego os conceitos deste livro juvenil de Lukács na medida em que eles não entrem em contradição, podendo ser assimilados, com a teoria *marxista* do romance exposta nas obras de Lukács da maturidade.

[2] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, pp. 16-37.

[3] Georg Lukács, *Le roman historique*, trad. francesa, Paris, 1965, p. 156.

e não apenas as aparências empíricas — da sociedade brasileira, na qual a lenta evolução do capitalismo, em alguns casos, entrava em contradição com o nosso *ancien régime*, em outros contribuía para solidificá-lo, e, finalmente, já começava a apresentar o seu caráter limitante e a determinar uma abertura para sistemas sociais que o superem. Esta evolução determinava uma nova tomada de posição por parte das classes sociais brasileiras, fazendo surgir, em algumas delas, o "inconformismo" e a "inquietação" que tornam possível o aparecimento do "herói problemático", que não mais aceita passivamente a estagnação e o marasmo da sociedade anterior, do "mundo convencional e vazio". A diferente natureza desta reação contra a alienação, desta busca de valores autênticos, bem como o seu resultado, decorrem da diferente classe social à qual está engajado o "herói problemático". Nesta fusão de indivíduo e classe, reside um dos pontos mais altos do realismo de Graciliano. Seus personagens são sempre *tipos* autênticos precisamente na medida em que expressam em suas ações o máximo de possibilidades contidas nas classes sociais a que pertencem. A obra de Graciliano, em sua totalidade, nos apresenta um painel destes diferentes "heróis problemáticos", ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (à exceção do proletariado) em face do "mundo alienado".

## 2

*Caetés*, o primeiro romance de Graciliano, foi escrito entre 1925 e 1928. Esta época representa, na história do romance brasileiro, um período de domínio quase incontrastado do naturalismo, que encontrara no "regionalismo" modernista — isto é, na reconstrução superficial de ambientes e de costumes exóticos — um forte incentivo. Embora contenha elementos que anunciam o vigoroso realismo da década de 30, *Caetés* é — em sua estrutura, em seu conteúdo e nas técnicas literárias que manipula — um romance naturalista.

O naturalismo representa, com relação à estrutura romanesca clássica, a negação de uma das duas *dramati personæ* que compõem o grande romance realista: *o herói problemáti-*

*co.* As obras estruturalmente naturalistas limitam-se à descrição do *mundo convencional e vazio,* isto é, à reprodução superficial de ambientes e de indivíduos médios (cotidianos). Trata-se da primeira manifestação literária da decadência burguesa, de uma época na qual a rígida divisão capitalista do trabalho, alienando os homens com relação à história, dificulta-lhes uma visão de conjunto da realidade global. O naturalismo limita-se a reproduzir a superfície da realidade, jamais transcendendo (pelo menos de uma maneira orgânica) o fenômeno empírico imediato. Ora, a realidade imediata de uma sociedade capitalista é a total mutilação do indivíduo, sua transformação em "coisa", em joguete de um determinismo fatalista; a maioria dos homens adapta-se às condições de alienação vigentes, aceitando passivamente a sua redução a meras peças de uma engrenagem que eles não compreendem e que, por isso, os determina do exterior. Assim, descrever apenas a realidade cotidiana, como pretendem os naturalistas, significa mutilar a realidade global, desconhecendo as forças que reagem — mesmo que de uma forma igualmente alienada — contra a alienação capitalista. Em outras palavras, significa desconhecer aquele "inconformismo", aquela inquietação "demoníaca", aquela manifestação evidente de uma *praxis* humana criadora, que não aceita passivamente a alienação e que representa, conseqüentemente, um outro momento da totalidade do real. Só uma literatura que represente estes dois momentos — a saber, o mundo alienado e os homens que lutam contra a alienação, podendo esta luta ser trágica, cômica, tragicômica ou vitoriosa — está capacitada a reproduzir a dialética essencial da contraditória realidade moderna.

Esta negação da *praxis* humana criadora leva o naturalismo a considerar os homens como mecanicamente determinados pelas circunstâncias exteriores, notadamente pelo "ambiente", entendido como um *fetiche* independente da ação humana. É o que ocorre com Graciliano, em *Caetés.* O universo deste romance não ultrapassa a representação da superfície da realidade; trata-se de uma crônica, do relato quase jornalístico de uma cidade do interior nordestino. Um tênue enredo, disposto em torno de um *fait divers,* não consegue organizar e unificar o universo do romance, criando-lhe uma estrutura que seja análoga à estrutura global do real. Naturalmente, parcelas da realidade, isoladas do conjunto, estão reproduzidas em *Caetés*; não porém o movimento da totalidade do real, único

conteúdo que pode permitir ao escritor a construção de uma forma épica verdadeiramente artística. Insistimos: a estrutura romanesca — com seus dois momentos: o herói problemático e o mundo alienado — é a única capaz de reproduzir, do ponto de vista da grande arte narrativa moderna (literária ou cinematográfica), a essência da realidade contemporânea. Abandonado um daqueles momentos, tanto o conteúdo quanto a forma se fragmentam, dando origem a uma obra problemática ou inteiramente fracassada.

Os personagens de *Caetés* são todos determinados mecanicamente pelo ambiente em que vivem, inteiramente adaptados ao "pequeno mundo" filisteu que é a sua realidade imediata. Preocupado apenas em fazer o levantamento de um ambiente provinciano, Graciliano passa a nos apresentar uma coleção de figuras inexpressivas, todas elas passivas e acomodadas em face da inércia do meio em que vivem. João Valério, que narra a ação, é o personagem central. Esta centralização não decorre, contudo, como nos romances realistas, de uma verdadeira hierarquização do real, isto é, de uma escolha consciente do autor entre os indivíduos de que trata no sentido de contrapô-los uns aos outros, como representantes de diferentes atitudes típicas em face da realidade. O tipo central realista, por isso, é sempre *excepcional*: ele representa, contra os demais personagens do romance — que, como tipos cotidianos, encarnam o mundo convencional — um outro aspecto do real, uma possibilidade de ação contra a alienação implícita no próprio movimento da sociedade. Esta hierarquia, condição básica da composição realista, inexiste em *Caetés*. A atitude de João Valério em face da realidade é idêntica à dos demais personagens. Ora, a composição do romance realista tem como fundamento o movimento do herói problemático, que vai da ascensão (decorrente da *esperança* em triunfar na luta contra o mundo) ao desfecho desta luta (pela derrota, ou — em casos muitos raros — pela vitória); este movimento torna possível, por um lado, o desenvolvimento épico da ação e, por outro, o "fechamento" da forma, a necessária resolução dos problemas contidos no desenvolvimento da ação. Inexistindo em *Caetés* este "movimento" do herói, o romance resulta um mero acúmulo desorgânico de fatos superficiais, sem ligações íntimas entre si. Na busca de uma forma que "feche" o universo do romance, o naturalismo é obrigado a praticar aquilo que Hegel chamou de *má-infinitude*: a totalidade poética é confundida com

a catalogação de múltiplos eventos singulares, buscada em uma *extensão* impossível e não na concentração *intensiva* das tendências essenciais. Por isso, não obstante o conflito central que existe em *Caetés*, o narrador é obrigado — em sua tentativa de abarcar a totalidade, requisito da narração épica — a inserir no romance uma infinidade de eventos sem nenhuma ligação com a ação central, destinados tão-somente a reproduzir o "ambiente" (a descrição do banquete na casa de Vitorino, as relações entre Marta Varejão e o pai, o noivado do promotor, etc.). Além dos eventos inúteis, há também os personagens inúteis, que nenhuma importância apresentam para o desenvolvimento e o desfecho da ação central; neste sentido, aliás, são inúteis quase todos os personagens de *Caetés*, mesmo os mais bem caracterizados (como Evaristo Barroca, por exemplo).

Nem mesmo no apagado e tênue *conflito central* (o amor de Valério pela mulher de seu patrão) é expressa uma tendência profunda da realidade, ou tampouco revelada, através dele, uma atitude que se opusesse à cotidianidade superficial e imediata; por isso, Graciliano não consegue atingir nenhuma generalização artística verdadeira e orgânica: a ação se restringe ao mundo convencional, aos *faits divers* da vida cotidiana. A atitude inesperada de Adrião Tavares, suicidando-se ao saber que é "traído", é realmente uma quebra do cotidiano, um fato excepcional; contudo, tal como vem descrita no romance, esta atitude é inexplicável: a partir da vida do personagem, nada poderia justificar tal comportamento. Ademais, a sua ocorrência não lança nenhuma luz sobre os outros problemas aflorados no romance, ao que me parece, o fato foi inserido com a única finalidade de, fazendo Luísa viúva, colocar João Valério diante de uma nova realidade, que comprovasse mais uma vez a sua mesquinhez e a sua fraqueza humana (as quais, no romance, são apresentadas como decorrendo apenas das limitações do "ambiente"). Apresentando uma realidade estática, que não se move em nenhuma direção, *Caetés* apresenta também personagens estáticos, sem nenhuma modificação essencial do princípio ao fim do romance; como principal conseqüência desta estaticidade, os personagens não têm uma gênese social concreta, não têm nem pré-história nem história. A ação e as situações não são mais do que pretextos para que características apriorísticas se manifestem exteriormente. Ao contrário do romance realista, que é sempre simultaneamente uma

*biografia* do heroi problemático e uma *crônica social* (como será o caso de *São Bernardo* e de *Angústia*), *Caetés* é apenas uma *crônica.* Esta ausência de evolução individual é mais uma das causas da desorganicidade do romance.

Além disso, ou por isso mesmo, *Caetés* se caracteriza pelo predomínio quase absoluto do que Lukács chamou de "método descritivo". Desconhecendo a unidade do real, o método descritivo reproduz uma série de quadros isolados, servindo a ação (que é o objeto da épica) como mero pretexto para ligar entre si estes fragmentos autônomos, que podem ser psicológicos, sociológicos, etc. Já o "método narrativo", que predomina nos romances realistas, tudo reduz à ação, englobando nela todos os momentos — exteriores e interiores — do personagem e do mundo dos objetos (que se pense na relação orgânica que o narrador estabelece, em *São Bernardo,* entre o desenvolvimento psicológico da ambição de Paulo Honório e a construção da fazenda em todos os seus aspectos objetivos). Tendo como finalidade principal não a descrição de tipos vivos e concretos, mas a reprodução de "ambientes", *Caetés* faz uso exagerado das técnicas descritivas, aptas a reproduzir coisas (ou homens-coisas) e não concretas ações humanas.

Também Lukács, no mesmo ensaio,[4] nos fala sobre a estreita ligação entre o método descritivo naturalista e as tendências ao formalismo abstrato, simbólico-alegórico. Após ter reduzido a realidade à sua pura imediaticidade fenomênica, o naturalismo coloca-se em face da necessidade de generalizar os eventos descritos, os quais, como vimos, não possuem íntimas ligações dialéticas entre si; ao invés de uma generalização concreta, pela relação dos eventos a uma ação típica, que seja a síntese *particular* do singular e do universal, o naturalismo é obrigado a recorrer a alegorias, isto é, a transformar o evento singular fetichizado em simples símbolo portador de uma idéia abstrata, existente apenas na consciência do autor. Graciliano naturalista não fugiu à regra; obrigado a generalizar a miséria moral do "pequeno mundo" dos personagens, a brutalidade e a selvageria de Valério, ele recorre ao símbolo dos caetés, estabelecendo um paralelo não-orgânico entre a reali-

[4] Georg Lukács, "Narrare o descrivere?", in *Il marxismo e la critica letteraria,* trad. italiana, Turim, 1964, pp. 269-323 (ed. brasileira, in *Ensaios sobre literatura,* Rio de Janeiro, 1965, pp. 43-94).

dade presente e a vida dos índios selvagens. Aquele "romance histórico" que João Valério inutilmente tentava escrever — e cuja existência no romance não apresentava nenhuma ligação com a caracterização do personagem ou com a ação central, sendo um mero evento solto e isolado — revela a sua "necessidade": tratava-se de um símbolo, de uma alegoria, de um recurso não-orgânico de que o autor lança mão para tentar uma generalização e provar uma *tese*.

Comparado com a generalidade dos nossos romances naturalistas, *Caetés* revela indubitavelmente um saldo positivo. Inexiste nele inteiramente, sendo este um dos seus maiores méritos, aquela tendência a superar a mediocridade naturalista através da descrição de quadros patológicos e exóticos. O romance apresenta uma contenção estilística positiva, uma reação salutar contra a "ênfase" romântica dos nossos naturalistas. Por outro lado, a profunda ironia do autor revela uma atitude crítica em face da realidade, uma insatisfação em face da estagnação social. Contudo, esta insatisfação é apenas do autor, não se encarnando concretamente em nenhum personagem: Graciliano ainda não percebera o novo que brotava da velha realidade brasileira, não conseguindo transcender, por isso, a simples descrição de um "pequeno mundo" estático e morto. O próprio Graciliano, posteriormente, foi um dos que mais acentuaram as fraquezas do seu primeiro romance. Contudo, mais importante do que isso é o fato de ter ele realizado uma autocrítica também prática, e de nos ter dado — após *Caetés* — três das maiores obras-primas do realismo crítico brasileiro.

## 3

Com *São Bernardo,* publicado em 1934, opera-se uma completa reviravolta na obra de Graciliano: superando a visão ideológica e artística de seu primeiro romance, ele cria uma das obras mais autenticamente realistas da literatura nacional. Penetrando nas determinações essenciais de nossas realidade, Graciliano reencontra a estrutura romanesca clássica e a visão humanista que haveria de ser o fundamento de sua *praxis* artística ulterior. Ao lado das razões biográficas que tornaram possível este salto, acreditamos que foram as próprias transformações ocorridas na realidade brasileira a sua causa fun-

damental. Entre *Caetés* e *São Bernardo*, situa-se a Revolução de 30; apesar de suas notórias limitações, ela permitiu perceber com mais precisão as forças sociais em choque na realidade brasileira, revelando o quanto era aparente e superficial a solidez daquela sociedade estagnada e mesquinha e indicando as tendências renovadoras latentes e encobertas. Em estreita ligação com estes movimentos de renovação, Graciliano passa a ter uma ação efetiva na vida social, não só exercendo cargos públicos, como tomando posição prática em face dos problemas de seu tempo.

Esta passagem da *observação à participação*, ao que nos parece, é o aspecto pessoal — socialmente determinado — do processo que conduz Graciliano do naturalismo pessimista ao realismo crítico e humanista. Sempre que o escritor se coloca em face de sua sociedade como um simples observador, ainda que irônico, ele perde a possibilidade de utilizar os critérios seletivos que o permitiriam superar o contingente e o inessencial, no sentido de uma penetração profunda do real e da descoberta das forças essenciais que o determinam; o verdadeiro realismo cede lugar às vulgares descrições naturalistas ou às "profundas" pseudo-análises psicológicas. Só a defesa dos valores humanistas — a luta contra as forças que mutilam o homem, destruindo sua integridade — pode lhe permitir a criação de uma estrutura romanesca orgânica e viva (não importa se o escritor está ou não consciente de que defende estes valores). Tal como na arte em geral, também no romance o fundamento da universalidade artística é a defesa da *humanitas* contra a alienação.

Esta defesa é o núcleo de *São Bernardo*. A transformação do conteúdo, corresponde em Graciliano — como em todo verdadeiro artista — uma transformação formal: a composição frouxa e desorgânica de *Caetés* cede lugar a uma intensa concentração dramático-novelística, a uma estrutura "fechada" e análoga à estrutura global do real. Ao invés da descrição extensiva de fragmentos do real (como em *Caetés*), *São Bernardo* apresenta — como seu núcleo central — o conflito que opõe, por um lado, as forças que reduzem o homem a uma vida mesquinha e miserável no interior da alienação do "pequeno mundo" individual, e, por outro as que impulsionam o homem a descobrir um sentido para a vida em uma "abertura" para a comunidade e a fraternidade e na superação da solidão. Em

suma, trata-se do conflito entre as forças da alienação e do humanismo, encarnadas nas classes sociais brasileiras. Esta captação concentrada do movimento da realidade deve se estruturar em torno de tipos excepcionais, superiores à média cotidiana, que encarnem em si o máximo de possibilidades concretas contidas em cada uma daquelas forças sociais em contradição. É o que ocorre em *São Bernardo*: Paulo Honório e Madalena são verdadeiros símbolos de suas classes precisamente na medida em que expressam, em suas ações decisivas, as atitudes típicas mais profundas que elas comportam. Não é o mero "ambiente" externo, desligado da ação concreta dos homens, que determina o universo e a problemática humana deste romance; é justamente enquanto reagem ao "ambiente" que os tipos criados se definem e modelam a sua personalidade. O *background* de *São Bernardo* é um ambiente *humano*: a história concreta em sua evolução contraditória, a oposição de homens contra homens, de classes contra classes (encarnadas concretamente em indivíduos singulares), não a adaptação de homens-coisas a um determinismo mecânico e exterior.

É na luta contra o seu primitivo *status quo*, a miséria e a baixa condição social, que Paulo Honório começa a definir sua personalidade; ele não aceita passivamente a realidade dada: sua ambição poderosa — onde estão evidentes os traços da penetração capitalista em nossa sociedade — leva-o a buscar na riqueza e no domínio, na ascensão social, em uma palavra, o sentido para a sua vida. Graciliano captou aqui um dos traços essenciais do capitalismo nascente: o crescimento da mobilidade social, o rompimento com as barreiras coaguladas do feudalismo. Esta luta pela ascensão social, naturalmente, é uma luta solitária e individualista; ela define os valores que regem a atividade de Paulo Honório: a propriedade das coisas e dos homens. Ora, quando inexiste o *nós*, a fraternidade e a solidariedade, a relação entre os indivíduos — como Hegel brilhantemente observou — não pode deixar de ser a relação entre o Servo e o Senhor.[5] Paulo Honório reduz tudo ao seu interesse egoísta: os homens não são senão instrumentos de sua ambição, meios que ele utiliza para a obtenção do fim, da rea-

[5] "O individual perante o individual só se conserva mediante o sacrifício do outro" (Hegel, *Estética*, trad. portuguesa, Lisboa, 1959, tomo I, pp. 97).

lização individual a que se propõe. A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo*. Note-se que Graciliano, ao contrário dos naturalistas, não nos apresenta um burguês acabado, estático e definido de uma vez por todas: ele narra a *evolução* psicológica de Paulo Honório, o *desenvolvimento* de sua violenta e apaixonada ambição, em estreita ligação com a "totalidade dos objetos" que torna possível a realização de seus desejos. Esta desenfreada ambição capitalista é o conteúdo do "demonismo" de Paulo Honório. Sua necessária solidão determina a unilateralização de sua personalidade: ele aliena-se à fazenda, é possuído por sua própria paixão. A construção de um burguês: esta construção é, simultaneamente, a criação de um novo "pequeno mundo" de paredes tão espessas quanto o anterior, que a inquietação de Paulo Honório superara. Neste novo "pequeno mundo", contudo, ele se julga inteiramente realizado.

Trata-se, porém, de uma trágica ilusão. Levado ainda por uma finalidade egoísta, típica de um proprietário, Paulo Honório pretende se casar: é preciso ter um filho que seja o herdeiro das riquezas que ele acumulou. Não é o amor que o move, pois os egoístas não conhecem o amor; ele busca a mulher como quem busca um objeto, uma propriedade. Este fato corriqueiro, porém, é transformado por Graciliano num momento rigorosamente necessário no desenvolvimento da ação romanesca: ele revela toda a limitação dos valores egoístas construídos por Paulo Honório. Madalena, sua esposa, é o seu oposto radical: para ela, uma vida verdadeiramente humana se confunde com a superação do egoísmo na realização da fraternidade autêntica. O sentido de sua vida é buscado no rompimento com o "pequeno mundo", na abertura para uma autêntica comunidade humana; seu profundo humanismo chega a implicar, ainda que abstratamente, a aceitação do socialismo. Deformado e mutilado pelo seu egoísmo, Paulo Honório não compreende e não se integra com Madalena. Desenvolve um ciúme doentio — que é próprio dos que vêem a pessoa amada como um objeto, como uma posse — impedindo Madalena de levar uma vida autêntica, conforme às suas convicções. Personagem trágica, dilacerada entre um mundo vazio e alienado e um ideal (ainda) utópico de solidariedade, Madalena recusa o compromisso com a inautenticidade e se suicida. Este ato repercute, na vida de Paulo Honório, através de uma dolorosa tomada de consciência: sua solidão ainda

mais se acentua (inclusive com o abandono da fazenda por parte dos outros personagens), e ele percebe a inutilidade de seus esforços na busca de um valor humano que se apoiasse na pura ambição egoísta; seu "pequeno mundo" revela-se como um cárcere, como uma "danação". O momento trágico encerra o romance: nem Paulo Honório nem Madalena conseguem se realizar humanamente.

Este dissídio trágico, embora formalmente idêntico em ambos, possui uma natureza social e humana inteiramente antagônica. Esta diversidade decorre da diferente atitude de ambos em face da realidade, o que decorre por sua vez da diferente classe social a que pertencem. *São Bernardo* é um romance de "ilusões perdidas": por um lado, da ilusão de que uma vida solitária e o pequeno mundo do proprietário possam proporcionar uma realização humana digna e autêntica; por outro, da ilusão em conciliar um ideal de solidariedade humana com a existência solitária no interior de um mundo vazio e prosaico. Desta forma, Graciliano — mesmo reconhecendo e analisando os aspectos positivos do capitalismo — põe a nu o seu caráter contraditório e autolimitador, a sua incapacidade de destruir efetivamente, e não apenas aparentemente, o cárcere da solidão. Contudo, por outro lado, não podem ser senão abstratas as perspectivas que apontam para um mundo novo; na ausência de uma classe social verdadeiramente revolucionária, permanecem solitários e impotentes os indivíduos que se opõem ao capitalismo: o socialismo aparece ainda como uma pura aspiração subjetiva, sem encontrar na realidade as possibilidades concretas de sua execução. O humanismo abstrato de Madalena, típico de setores progressistas de nossa classe média urbana, apesar de apontar para um futuro mais brilhante, revela-se igualmente incapaz de quebrar as paredes do pequeno mundo da prosa cinzenta e alienada da sociedade brasileira.

O caráter excepcional de Paulo Honório, entre outras coisas, expressa-se na complexa integração dos valores feudais e dos valores capitalistas que formam a sua personalidade.[6] Mo-

[6] Nelson Werneck Sodré, referindo-se a Paulo Honório, observa que seu "ciúme traduz o sentimento possessivo de uma figura em que se verifica a influência de uma fase de mudança de relações capitalistas substituindo velhas relações de semi-servidão" (*Ofício de escritor*, Rio de Janeiro, 1965, pp. 20).

vido por uma sede de lucro e de domínio que é própria do capitalista, Paulo Honório é — no essencial — um burguês típico; mas permanecem em sua mentalidade certos aspectos feudais, como, por exemplo, o seu apego à vida rural e a sua incapacidade de ambientação na cidade. Ora, limitado pela estreiteza do meio rural brasileiro, ainda essencialmente dominado por relações pré-capitalistas, ele está impedido de dirigir a sua ambição "demoníaca" para horizontes mais amplos, tão amplos quanto pudesse permitir o capitalismo urbano; por isso, mas ainda se acentuam as paredes de seu pequeno mundo e de sua solidão. Mas, precisamente por causa desta permanência de valores feudais, Paulo Honório é o representantes típico da burguesia brasileira, de uma burguesia que se ligou organicamente à mesquinhez da sociedade semifeudal e que renunciou, talvez definitivamente, aos princípios democráticos e humanistas do seu período de ascensão revolucionária nos países hoje desenvolvidos. Na estrutura romanesca de *São Bernardo*, Paulo Honório representa — se visto do ângulo de Madalena — o "mundo convencional e vazio", aquela espessa realidade que condena ao fracasso as melhores aspirações do "herói problemático". Ao mesmo tempo, porém, também ele é um "herói problemático", precisamente na medida em que os elementos capitalistas que formam a sua personalidade condicionam a pesquisa de um sentido novo para a vida, fundado sobre a sua ambição de elevação social, levando-o a chocar-se com o mundo estagnado e a adotar uma atitude diversa da média cotidiana dos demais fazendeiros.

Esta originalidade estrutural de Graciliano — a saber, que um mesmo personagem seja simultaneamente elemento do "mundo convencional" e "herói problemático" — tem as suas raízes na própria realidade brasileira, em sua especificidade com relação à européia. Ela decorre, a nosso ver, do duplo caráter de nossa burguesia e de nosso capitalismo nascente: ao mesmo tempo em que representa um papel progressista, criando condições para o surgimento do "inconformismo" em face da estagnação anterior, nosso capitalismo — por causa de sua fraqueza e de sua incapacidade de organizar a inteira sociedade a partir de um ponto de vista globalmente inovador — é obrigado a conciliar com o velho e o caduco, com as forças que mantêm o nosso atraso secular, e a se opor, conseqüentemnte, às novas forças verdadeiramente renovadoras. Em suma, o capitalismo brasileiro, desde o seu surgimento, já apresenta ma-

nifestações de crise estrutural, condicionando a abertura de perspectivas que lhe transcendem. O herói do romance europeu da época de consolidação da burguesia podia se basear, para a sua luta contra o filisteísmo e a vacuidade do mundo burguês triunfante, nos valores do humanismo individualista da burguesia revolucionária. Nós, como vimos acima, não conhecemos sequer um esboço deste humanismo; mesmo os mais conseqüentes entre os nossos burgueses, os que encarnam a mais alta possibilidade de ambição e de progresso contida em sua classe, são obrigados a conciliar com o cárcere do "pequeno mundo", a limitar os seus esforços ao restrito campo permitido pelo desenvolvimento vacilante e conciliador de sua classe (referimo-nos, naturalmente, aos indivíduos que, embora excepcionais, mantêm-se no interior das possibilidades burguesas, sem romper com esta classe e buscar horizontes mais amplos fora dela). Assim, a força que se opõe e derrota as suas ambições não é apenas, como no romance europeu do princípio do século XIX, a realidade circundante: é a própria limitação interior, a incapacidade — que é a de sua classe — de superar o que neles existe de "mundo convencional e vazio", ou seja, o "pequeno mundo" do solidão e do egoísmo, a conciliação interior com o atraso social.

Aliás, o próprio Paulo Honório — que é o narrador fictício de *São Bernardo* — adquire, no final, uma rigorosa consciência de sua condição e de sua problemática (consciência que é a determinante direta do que o jovem Lukács chama de "conversão", isto é, da descoberta da inutilidade de seus esforços anteriores). Ele nos diz:

> Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante... Julgo que me desnorteei numa estrada... Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige... Os sentimentos e os propósitos (de Madalena) esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

Ou, em outras palavras, o tributo pago à "elevação" acima da própria classe — à inquietação "demoníaca" — é a condenação a viver na solidão e no egoísmo. O destino trágico de Paulo Honório é o destino típico da burguesia brasileira, incapaz — pelas próprias limitações sociais e humanas — de supe-

rar o "pequeno mundo" da solidão e de abrir-se para uma vida comunitária e autenticamente humana.

Madalena, ao contrário, apresenta uma problemática humana inteiramente diversa. Ela se opõe radicalmente ao mundo alienado, buscando um sentido para a vida, uma verdadeira realização humana, na fraternidade e na solidariedade com os seus semelhantes. Este é, naturalmente, um tipo novo na história da evolução da estrutura romanesca: o do "herói problemático" individual que pesquisa um valor autêntico comunitário e transcendente. Os heróis individualistas do grande realismo francês do século passado são problemáticos na medida em que, ignorando os valores transindividuais, centram o sentido de suas vidas — e de sua oposição ao mundo prosaico e alienado — na realização individual, na ambição de progresso pessoal; ora, toda realização individual autêntica (isto é, não-filistéia) no mundo burguês, onde inexiste a comunidade humana e onde a alienação se tornou a realidade imediata, é impossível, estando a luta por ela condenada necessariamente ao fracasso. Com a evolução da sociedade burguesa na Europa Ocidental, com a estabilização sempre maior do capitalismo, este individualismo se transforma cada vez mais em egoísmo filisteu, perdendo assim a grandeza e a autenticidade que ainda possuía em Balzac e Stendhal (grandeza e autenticidade que permitiam a estes escritores a criação de autênticos "heróis problemáticos") e dissolvendo-se nos conflitos mesquinhos e limitados de que iria se alimentar o naturalismo. Só no realismo russo, notadamente em Tolstoi e Dostoiévski, vemos surgir um novo tipo de "herói problemático" (ao lado de uma renovação do antigo tipo): o indivíduo que busca realizar-se através da integração na comunidade humana, superando o individualismo, mas que — graças à inexistência objetiva desta comunidade — está também condenado ao fracasso (que se pense na trágica derrota do Príncipe Mishkin e na impotência de Aliocha Karamázov e de Nekludhov).[7] Esta modificação da estrutura romanesca corresponde ao período de crise radical dos valores burgueses, notadamente os do humanismo individualista.

[7] Examinei mais detalhadamente esta problemática em meu ensaio *Atualidade de Dostoiévski*, incluído em *Literatura e humanismo*.

Ao que nos parece, Madalena é um "herói problemático" do segundo tipo. Sua impotência trágica decorre, igualmente, de sua solidão; mas de uma solidão socialmente diversa da de Paulo Honório. Ela é só na medida em que ainda não existe, como fato objetivo e histórico, a comunidade humana autêntica; ou, em outras palavras: sua solidão decorre da inexistência, na sociedade brasileira de então, das classes sociais que tornariam possível, se não o estabelecimento, pelo menos a possibilidade concreta da criação imediata de uma nova sociedade, de um "grande mundo" humanista e democrático. Neste sentido, ela é o oposto de Julien Sorel: a solidão deste, seu total distanciamento do mundo e dos demais homens, resulta da fidelidade que manteve ao jacobinismo napoleônico, que a evolução histórica já havia superado e destruído. Em Madalena, pelo contrário, a solidão decorre do seu caráter pioneiro, do fato de ter ela antecipado os valores que ainda permaneciam implícitos na classe social (ou conjunto de classes) a que se ligava: sua tragédia é a tragédia do revolucionário — no caso, do revolucionário *possível* — que se antecipa à história. Por outro lado, ao contrário de Padilha (assim como Julien Sorel ao contrário de alguns heróis balzaquianos), ela não aceita o compromisso com a realidade vigente, a adequação — mesmo que momentânea e apenas tática — à vacuidade e à imoralidade do mundo convencional". Uma autenticidade apenas parcial, pela metade, é para ela — como para os grandes heróis da tragédia, tal como esta foi estudada pelo jovem Lukács e por Goldmann[8] — o sinônimo de uma total inautenticidade. O universo dos seus valores é regido pela categoria do "tudo ou nada"; este radicalismo impotente é a expressão, ao que nos parece, de uma das atitudes típicas da classe média, isto é, de indivíduos solitários que, desligados da história concreta, não compreendem as suas mediações dialéticas, aquilo que Lênin chamou de "astúcia do real". É bastante problemática, a partir de uma tal caracterização, a criação de um personagem *romanesco* realista, não-romântico. A profundida-

[8] Cf. Georg Lukács, "Metafísica della tragedia", in *L'anima e le forme*, trad. italiana, Milão, 1963, pp. 305-347; e Lucien Goldmann, *Le Dieu Caché*, Paris, 1955, pp. 71-94. Há uma diferença, para a qual chamo a atenção do leitor, entre o *herói da tragédia* (do gênero literário específico) e o destino *trágico* do herói problemático, isto é, do *herói do romance*.

de de Graciliano, sua fidelidade simultânea aos princípios da arte e à realidade que pretende expressar, afasta este problema. Em primeiro lugar, fazendo de Madalena um personagem central, por certo, mas secundário com relação a Paulo Honório; e, principalmente, em segundo lugar, apresentando-a inicialmente como portadora de uma ilusão — e, como tal, de uma *esperança* — qual seja a de poder viver autenticamente, sem compromissos, no interior de um mundo inautêntico e alienado. Por isso, inclui-se a dimensão temporal na caracterização de sua problemática, o que não ocorre no caso da problemática do herói trágico; trata-se do tempo que vai da *esperança* e da *ilusão* que ela inicialmente alimenta, ao casar com Paulo Honório, *à perda* destas ilusões, à *compreensão* da vacuidade de suas esperanças. Graciliano figura aqui, como grande realista, o triunfo da necessidade social objetiva sobre as aspirações e os sonhos meramente subjetivos. Ao tomar consciência do caráter ilusório de sua busca de realização humana, Madalena prefere o suicídio à conciliação com a inautenticidade; mas, como em todo grande romance, há também aqui uma *evolução* que a conduz, da falsa consciência inicial, à consciência de si como personagem trágica.

Madalena, como dissemos acima, é a expressão extrema das possibilidades contidas em uma facção da classe média urbana, que tinha como ideologia um humanismo sincero, mas abstrato, e que — por sua própria condição de classe média e pelas condições do atraso brasileiro — permanecia isolada e desconhecia os meios de levar à prática os seus ideais de solidariedade e de fraternidade. Em *São Bernardo,* nos personagens secundários, vemos ainda encarnadas outras atitudes típicas de nossa classe média: em "seu" Ribeiro, o saudosismo impotente da classe média rural; em Padilha, o recalque e a socialismo; em D. Glória, o auto-sacrifício pela família como forma de emprestar um sentido à vida, etc. Por não terem interesse na determinação da estrutura romanesca de *São Bernardo*, deixemos de analisar aqui estas atitudes e estes personagens.

Dois conflitos dialeticamente inter-relacionados — o conflito entre Paulo Honório e Madalena e o conflito entre as forças da reação e do progresso tal como se apresentavam em nossa realidade — formam o núcleo de *São Bernardo.* O desenvolvimento desigual e duplamente contraditório do nosso capitalismo, determinando uma especificidade nas contradições

humanas e sociais, leva Graciliano à criação de uma estrutura romanesca bastante original, onde — em orgânica síntese dialética — coexistem elementos de dois níveis diversos da evolução da forma romanesca: o "herói problemático" individualista, típico do romance francês da primeira metade do século XIX, e o "herói problemático" que busca valores comunitários, ainda que de uma forma abstrata e solitária, surgido com o realismo russo dos fins do século passado. Apesar disso, ou exatamente por isso, *São Bernardo* é o mais perfeito, o mais "clássico" dos romances de Graciliano: foi nele que, com mais perfeição, o romancista alagoano soube encontrar — para expressar a contraditória realidade brasileira — uma estrutura orgânica e profundamente realista.

## 4

Após a "classicidade" de *São Bernardo*, pode parecer estranho, ao leitor superficial, que Graciliano tenha escrito um romance bastante diverso, do ponto de vista técnico, no qual são mais evidentes as afinidades com a chamada "vanguarda". Na realidade, *Angústia* é um romance tecnicamente "vanguardista": além do uso freqüente do monólogo interior em sua forma da livre associação de idéias, encontramos nele uma radical fragmentação do tempo, o que o aproxima das mais audaciosas experiências do romance da decadência. Contudo, se aprofundarmos a nossa análise, superando o nível imediato dos processos técnicos, reencontraremos em *Angústia* a *estrutura* clássica acima descrita, o respeito pelas leis universais da grande arte épica; em suma, o profundo realismo que Graciliano — com *São Bernardo* — introduzira já na literatura brasileira contemporânea. Como o dissemos acima, nenhuma inovação formal importante, em um verdadeiro artista, é pura experimentação: ela decorre da necessidade de expressar um conteúdo novo, de concretizar artisticamente o enfoque de um novo ângulo da realidade.

Este novo conteúdo, em *Angústia,* expressa-se por uma acentuação dramática das paredes do "pequeno mundo", do cárcere da solidão e da impotência em que está encerrado o homem brasileiro. Em *Caetés,* há sempre a perspectiva —

ainda que tênue e mal esboçada — de que a superação do provincianismo, a vida em uma grande cidade, poderia propiciar uma realização humana, uma expansão das potencialidades esmagadas pela limitação do meio rural. Tipos cotidianos e médios, nenhum personagem de *Caetés* dispõe-se a realizar a experiência, abandonando o interior agreste e atrasado pela vida em uma metrópole. O humanismo de Madalena e a eclosão de um movimento revolucionário, em *São Bernardo*, podem fazer crer que — embora a vida no meio rural esteja necessariamente condenada ao fracasso e ao estancamento — talvez na cidade, de onde vem Madalena e onde se inicia a "revolução", exista alguma esperança, alguma perspectiva de *abertura* para uma vida mais rica e autêntica. Na realidade, o universo de *São Bernardo* não autoriza esta crença: é evidente que aquela "revolução" nada alterou (por exemplo, permanecem intatas as relações de propriedade rural) e que Madalena, também na cidade, era uma solitária, obrigada a ir para o interior em busca da estabilidade econômica mínima. Contudo, *São Bernardo* não é o romance das contradições que o capitalismo traz à vida nas cidades, dos problemas específicos de nossa classe média urbana, de nossos "humilhados e ofendidos". *Angústia* seria este romance. Situando os problemas em um nível mais avançado do desenvolvimento capitalista, embora para isso não seja necessário um avanço no tempo, mas apenas um deslocamento no espaço sócio-geográfico, este romance já nos mostra a impossibilidade da própria ascensão social individual, que ainda fora possível no caso de Paulo Honório.

*Angústia* é o relato da história de Luís da Silva, último membro de uma família rural em decadência, o qual tenta "vencer na vida" abandonando o campo pela cidade. Ele logo compreende o caráter ilusório desta tentativa; nem em Maceió, nem mesmo no Rio de Janeiro, Luís da Silva consegue se afirmar. Ao contrário: ele aí conhece a miséria mais extrema, inclusive a mendicância. Trata-se de um novo elemento na obra de Graciliano, este da miséria econômica; nem em *Caetés* (onde inexiste qualquer ligação entre a situação econômica e o destino dos personagens), nem em *São Bernardo* (já que Paulo Honório ainda pôde superar a sua inicial condição de miséria, ascendendo na escala social), a miséria desempenha um papel decisivo na tragédia dos personagens centrais. Não é o caso em *Angústia* (como não o será em *Vidas secas*);

aqui, as deformações psíquicas do personagem, sua frustração agressiva e sua incapacidade de equilíbrio, estão todas centradas sobre a sua miséria, sobre a sua inferioridade econômica e social. As necessidades econômicas haviam-no levado a prostituir todos aqueles valores que Madalena, por viver desligada da necessidade de sustento ou por ter sido amparada por D. Glória em sua juventude, pudera conservar: a solidariedade humana, a honra, a dignidade pessoal. Para conseguir um precário equilíbrio econômico, Luís da Silva foi obrigado às mais graves concessões e compromissos: a bajular, a se vender como jornalista e como artista. A se tornar, em suma, um "bicho", uma "coisa", como ele mesmo diz. Obrigado a um trabalho alienado (ou diretamente a serviço de convicções que não eram as suas, ou inteiramente desprovido de sentido criador, como era o burocrático), Luís da Silva é obrigado a renunciar às suas esperanças anteriores, a destruir o "demonismo" que o havia feito emigrar para a cidade e buscar a realização como intelectual.

É nesta acomodação aparente com o "pequeno mundo", com a alienação e o filisteísmo, que encontramos Luís da Silva antes de conhecer Marina — "um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer". Graciliano, através do seu auto-irônico narrador fictício, descreve com exatidão a vida mesquinha de seu personagem, dividida entre a repartição onde trabalha mecanicamente e a redação do jornal onde vende, não sem conflitos íntimos, a sua consciência. Um fato novo, contudo, surge neste aparente marasmo, quando ele já não mais alimenta ilusões: Marina. É sem dúvida um fato importante, digno de registro, que tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* tenha sido a tentativa mais imediata de superar o isolamento e a solidão, a ligação amorosa individual, a causa imediata da tragédia de Paulo Honório e Luís da Silva. Naturalmente, Graciliano não nos quer dizer que foi a ligação amorosa em si o agente determinante da tragédia dos personagens; ela não faz senão tornar realidade o que já era uma possibilidade implícita em ambos, a saber, a incapacidade de superar a solidão, de quebrar as paredes do cárcere do egoísmo, descobrindo a verdadeira comunidade com os outros homens. Pois nenhum dos dois conhece realmente o amor, a integração com a pessoa amada em uma verdadeira comunidade espiritual e sensual. Em um, o casamento se confunde com a transmissão da proprie-

dade (e o desejo de amar vem muito tarde para modificá-lo); em outro, com o puro erotismo. Onde inexiste a comunidade humana e os homens estão atomizados entre si, como na sociedade burguesa, também o amor sexual se torna cada vez mais problemático. Ele tende, agora, a ser a exclusividade dos que o fundamentam em uma comum identidade de projetos, dos que buscam uma integração da vida privada com a vida pública (evitando que o amor se transforme em uma paixão mórbida e monomaníaca), dos que conseguem superar o egoísmo e o individualismo. Os solitários e os egoístas não conhecem o amor; e Paulo Honório e Luís da Silva, bem como Marina, são solitários e egoístas.

Com o aparecimento de Marina, Luís da Silva volta a experimentar uma esperança, superando o marasmo em que se encontrava: durante algum tempo, a idéia do casamento domina seus pensamentos. Reduzido a não pode ambicionar senão pequenas coisas, Luís da Silva aprende que nem mesmo estas lhe são permitidas: Marina é seduzida por Julião Tavares, rico comerciante acidentalmente ligado a Luís; fascinada pelos prazes mundanos e pelo dinheiro que Tavares lhe oferecia, ao contrário do outro, ela desfaz o casamento, não sem antes consumir todas as economias do "noivo". Toda aquela carga de frustração e de agressividade, que Luís da Silva recalcara e disfarçara através de uma vida mesquinha e "acomodada", agora volta à tona: Julião Tavares lhe aparece, numa contraditória dialética psicológica, como aquilo que no fundo ele ambicionara ser e, ao mesmo tempo, como tudo o que ele despreza e repugna. Nesta sua atitude, Graciliano retrata magistralmente a psicologia típica do pequeno-burguês: a luta por atingir a condição de grande burguês, por subir na hierarquia social, e o profundo recalque que decorre da constatação de que é impossível esta ascensão (salvo em casos cada vez mais raros), o que o conduz à revolta e à frustração agressiva. Esta revolta se acentua na luta que o personagem empreende por não cair nas esferas mais baixas, por não se proletarizar inteiramente: o seu passado de mendicância e a presença decadente de "seu" Ivo estão em face dele, permanentemente, como possibilidade ameaçadoras.

Luís da Silva, após o rompimento do noivado, agarra-se a uma idéia fixa, torna-se um monomaníaco: só destruindo o seu rival — e Julião Tavares personifica tudo aquilo que ele não é, tudo aquilo que o conduziu a uma vida inútil e sem

sentido — é possível recuperar o equilíbrio perdido, afirmar-se como homem autêntico, superar a sua condição de *coisa* inerte e desprezível. O assassínio lhe parece a única maneira de afirmar uma liberdade sempre desejada e jamais alcançada, a única forma autêntica possível de realização humana:

> Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, (Julião Tavares) voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Donde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali eu era um homem... A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu... Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória do mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da repartição, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça.

Aqui, como em todos os grandes romances do realismo crítico, manifesta-se o caráter ambíguo, simultaneamente autêntico e degradado, do valor pesquisado pelo herói problemático. Em um mundo do qual Deus está ausente — ou seja, onde inexiste o valor objetivo, a comunidade autêntica — toda pesquisa de valores é sempre *demoníaca,* necessariamente marcada pela degradação, pelo caráter puramente negativo e inessencial (o jovem Lukács chega mesmo a dizer que o herói do romance ou é louco, ou criminoso); esta degradação decorre da *solidão* do herói, de sua impotência, de seu desligamento da vida popular, de seu egoísmo: a luta contra o mundo hostil não é revolucionária, coletiva, mas sim a manifestação de uma revolta individual, necessariamente marginal. Contudo, apesar das formas degradadas que assume esta luta "demoníaca" é uma manifestação do que há de mais humano no homem: sua insatisfação em face do real alienado, sua busca desesperada da realização individual autêntica. A ação de Luís da Silva — o assassinato de Julião Tavares — revela, com evidência, esta ambigüidade a que nos referimos. Ela contém o que de melhor existe em Luís: a sua aspiração à liberdade e à autono-

mia, o seu ódio contra a opressão e a indignidade. Mas, ao mesmo tempo, a solidão do personagem — que o impede de transcender o aparente e encontrar os fundamentos essenciais de sua aspiração e de seu ódio — condena-o a uma ação degradada e impotente: liquidando Tavares, um simples indivíduo, Luís da Silva não destruirá a máquina capitalista de exploração, a deificação do dinheiro, que são os fatores que possibilitam a existência e a ação do repelente comerciante, nem tampouco — e este é o conteúdo da "conversão" final de Luís, da tomada de consciência da inutilidade de seu ato gratuito — lhe permitirá reconquistar a dignidade perdida, atingir a liberdade e a verdadeira realização individual. Extinto o brilho passageiro de sua ação extrema, Luís da Silva recai na monotonia de sua vida mesquinha, na absoluta e integral falta de sentido em que já o encontráramos antes dos eventos descritos no romance. Imediatamente após o assassinato, já ele nos diz: "... veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente. — Inútil, tudo inútil."

Assim, aquela possibilidade de libertação e de realização, que havia consumido as melhores energias criadoras ainda existentes em Luís da Silva, revela-se uma possibilidade abstrata, falsa e inconsistente. Nesta distinção entre possibilidade concreta e possibilidade abstrata reside uma das características mais profundas do realismo de Graciliano. Ao contrário do romance de "vanguarda" — que, desligando o personagem da concreta realidade humana e social, não mais tem critérios (senão os puramente subjetivos) de hierarquizar as ações humanas, pelo seu confronto com o real — Graciliano sabe relacionar a aspiração com a realidade, distinguindo entre a possibilidade puramente subjetiva e abstrata e a possibilidade objetiva e concreta. Assim, ele nos mostra que, longe de conduzir a uma solução, o ato puramente individual de Luís da Silva não altera a realidade, nem sequer a sua própria realidade individual. Os indivíduos, enquanto átomos, são impotentes: a possibilidade de mudar o curso das coisas, de influir sobre a realidade e sobre si mesmo, está intimamente ligada à participação na vida social, ao fato de não mais ser o indivíduo um sujeito isolado, mas um momento do sujeito histórico. A concepção do mundo subjacente à "vanguarda", fazendo da solidão e do isolamento do indivíduo uma realidade metafísica e "eterna", eleva igualmente o desespero e a impotência à condição de realidades ônticas, não apenas históricas e sociais.

Em Graciliano, como no realismo em geral, esta solidão e esta derrota — embora socialmente necessárias a partir da "situação" concreta em que determinados personagens estão engajados — não são transformadas em metafísica condição *humana*; elas decorrem de certas condições objetivas e históricas, notadamente da posição de classe dos tipos representados e da alienação do mundo em que vivem.

Desta forma, o pequeno-burguês, *enquanto pequeno-burguês,* não pode se libertar da miséria e da limitação do "pequeno mundo". Historicamente solitário, ele está socialmente condenado à impotência e a uma liberdade puramente abstrata. E Luís da Silva é um típico representante de nossa classe média; típico, inclusive, na medida em que — transcendendo com sua ação a média cotidiana de sua classe — encarna uma possibilidade máxima de manifestação contida na revolta individualista. Seu ódio à burguesia, à indignidade e à corrupção moral, não o conduz a uma atitude verdadeiramente revolucionária, mas à revolta vazia e à frustração agressiva. A condição de revolucionário — de efetivo transformador da realidade e, como tal, de homem verdadeiramente livre — é própria dos que, transcendendo a solidão e o individualismo, colocam-se do ângulo de uma *comunidade* revolucionária, de uma consciência-*práxis,* de classe, já que só um sujeito-totalidade pode penetrar e transformar a totalidade do real; só enquanto participante de uma comunidade o homem pode se realizar integralmente, abrindo livre curso à manifestação da totalidade de suas possibilidades. Como Madalena e Paulo Honório, ainda que por razões diversas, Luís da Silva permanece solitário —e a solidão, determinando a radical impotência, equivale a uma "danação", a um inapelável fracasso.

Como *Caetés* e *São Bernardo,* também *Angústia* é um romance narrado na primeira pessoa. Esta aparente identidade, porém, não nos deve fazer perder de vista as radicais diversidades. Em *Caetés,* a narração na primeira pessoa tem a única finalidade de destacar um personagem, fazendo dele o tipo central; como vimos, trata-se de um processo de composição inteiramente arbitrário e desorgânico. Em *São Bernardo,* jamais o narrador perde a objetividade, apesar de tratar de sua própria vida: o fato da narração ocorrer *após* o desenrolar dos acontecimentos garante ao narrador a onisciência épica necessária ao processo de hierarquização e seleção da realidade, isto é, à objetividade radical do romance. Por

outro lado, o duplo tempo — o da ocorrência dos eventos e o da narração — tem por finalidade não só garantir esta "distância" do narrador para com os fatos, como também ressaltar a patética "conversão" final de Paulo Honório. Trata-se, portanto, de dois romances tecnicamente não-problemáticos: um ligado às técnicas específicas do naturalismo, outro às do romance realista tradicional.

*Angústia* é um caso inteiramente diverso: aqui o monólogo interior (em sua forma radical da *stream of consciousness*) substitui freqüentemente, como técnica narrativa, a narração épica tradicional; ademais, o emprego de um tríplice tempo — o da narração do presente, o da recordação da infância e do passado e o dos devaneios subjetivos, o tempo subjetivo interior — nos introduz em um fantástico universo de fragmentação e estilhaçamento. A substituição do tempo real pelo tempo subjetivo é um processo já antigo, no romance, sendo uma das características essenciais da narrativa de "vanguarda". A partir do momento em que, colocando-se passivamente em face da alienação do indivíduo com relação ao mundo histórico (alienação que é o nível *imediato* da realidade no capitalismo em decadência), o romance de "vanguarda" transforma a subjetividade individual fetichizada na única matéria de suas análises, desaparece também — ao lado do mundo e da realidade — o tempo histórico no qual se inserem as ações humanas, tempo do qual o tempo subjetivo é apenas um momento subordinado. Por isso, a fragmentação e o estilhaçamento — que são apenas a expressão de um *ponto de vista* subjetivo sobre o real — se fazem a própria realidade: a restrição do indivíduo à sua estreita subjetividade não é apenas o tema central, mas o princípio de composição estrutural, a visão do mundo artística e ideológica. Naturalmente, o resultado de tal procedimento não pode deixar de ser a total dissolução da objetividade épica, da relação orgânica entre a ação do sujeito e a "totalidade dos objetos" do mundo exterior histórico; como conseqüência, temos a *liricização* do gênero romanesco e a dissolução daquela forma que permite o realismo verdadeiro e profundo. A arte se confunde com o depoimento pessoal.

Não é isso o que ocorre em Graciliano. Tal como seu grande contemporâneo, Thomas Mann, ele não confunde as *técnicas* da "vanguarda" — o monólogo interior e a fragmentação do tempo — nem com o conteúdo nem com a forma

estrutural. A estrutura formal de *Angústia* se funda sobre a dialética do herói (problemático) e do mundo (alienado), acima descrita; e isto, em primeira instância, porque a solidão dos seus personagens não é senão uma forma possível de integração no social. Por isso, neste romance, as técnicas de "vanguarda" são englobadas pela narrativa épica tradicional, que representa as ações humanas como uma dialética de sujeito e de objeto, de consciência e de realidade. Assim, Graciliano relaciona com a realidade — dando primazia a esta — todas as fantasias imaginárias e as evasões subjetivas do tempo interior de Luís da Silva. As fantasias imaginárias decorrem da aspiração, objetivamente explicada, de transcender — ainda que apenas subjetivamente — os limites de sua vida mesquinha e miserável:

> "Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: esqueço as humilhações e as dívidas, deixo de pensar."

Por outro lado, elas sofrem o crivo do confronto com a realidade, o que mostra a sua falsidade e inconsistência (que se recorde o próprio assassinato e sua inutilidade):

> "Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba."

Os recuos no tempo, a narração interpolada da infância e do passado do personagem, têm como finalidade a ampliação da objetividade épica, isto é, o fornecimento da pré-história do personagem, das razões e dos condicionamentos de algumas de suas ações atuais. Por exemplo:

> "Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino."

Além disso, tais recuos se fundamentam também no desejo de evasão do presente, que é uma das componentes psíquicas mais profundas de Luís da Silva (sendo, por isso, um dos meios usados para a sua caracterização.) Também aqui, porém, Graciliano está consciente do caráter puramente subjetivo e abstra-

to desta evasão, de sua impossibilidade em modificar a realidade presente:

> "Tenho-me esforçado por tornar-me criança — e em conseqüência misturo coisas atuais a coisas antigas... Procuro um refúgio no passado. Mas não posso me esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou."

Finalmente, o monólogo interior jamais é aqui um fetiche, um objetivo de si: Graciliano não visa à mera reprodução naturalista de uma associação de idéias, dos mecanismos psíquicos de um homem onticamente isolado, sem nenhuma relação orgânica com a realidade objetiva; nem busca tampouco, através do monólogo interior, a "revelação" simbólico-alegórica de abstrações vazias e pseudo-profundas (ambos os procedimentos aparecem, desorganicamente justapostos, em James Joyce e em Clarice Lispector). Ao contrário; Graciliano busca precisamente, com o auxílio da *stream of consciousness*, tornar imediatamente evidente uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem, reproduzindo com maior intensidade dramática o seu desespero e a sua derrota *socialmente condicionados*. Trata-se, portanto, do emprego de uma *técnica* visando a acentuar a realidade para melhor narrá-la (para reproduzi-la *artisticamente*), e não da substituição da realidade essencial pela reprodução mecânica de associações mentais fetichizadas ou por alegrias metafísicas; em suma, em *Angústia*, o monólogo interior é sempre um *instrumento* do realismo, nunca um fim em si. Por outro lado, nos momentos em que se acentua a dissolução interior do personagem-narrador, Graciliano — para evitar a perda da objetividade — recorre à ironia: em face de suas próprias fantasias e aspirações, Luís da Silva mantém quase sempre uma atitude irônica, auto-irônica, que lhe garante, enquanto narrador, o necessário "distanciamento".

Assim, através de técnicas vanguardistas, Graciliano constrói um dos romances mais realistas da literatura brasileira, cuja *estrutura* muito se aproxima das dos romances dostoievskianos de herói individualista (como *Crime e castigo*, por exemplo). Ao invés da mera descrição paranaturalista ou ale-

górica da solidão e do desespero de homens abstratos, como o são grande parte dos romances da "vanguarda" subjetivista — os de Clarice Lispector, por exemplo — Graciliano nos apresenta uma *interpretação poética,* que implica a gênese social e as conseqüências humanas, da solidão e do desespero de um homem concreto, típico: um pequeno-burguês brasileiro. Só no verdadeiro realismo, aliás, estes temas encontram um tratamento adequado, não servindo apenas, como na "vanguarda", de pretexto para orgias experimentalistas ou meros depoimentos pessoais.

## 5

*São Bernardo* e *Angústia,* que nós viemos de analisar, têm como conteúdo temático a contradição, que se estabelecia em nosso País, entre uma sociedade semicolonial em decadência e o desenvolvimento de elementos capitalistas; também estes elementos capitalistas — por força da especificidade de nossa formação histórica e da natureza geral do próprio capitalismo — revelavam desde logo a sua interior ambigüidade e contraditoriedade. Observamos já, na análise de *São Bernardo,* como esta complexa estrutura dialética da realidade determinou, igualmente, o nascimento de uma complexa estrutura romanesca, não obstante a identidade fundamental (na diversidade) entre ela e a do romance realista tradicional. Em *Vidas secas,* seu último romance, Graciliano nos apresenta um setor da realidade brasileira que ainda não fora (ou o fora apenas em proporções mínimas) penetrado pelos elementos capitalistas, em sua forma moderna: a realidade agropastoril da região nordestina assolada pelas secas. Em *São Bernardo,* a fazenda-título é um empreendimento que a ambição de Paulo Honório — através da introdução de inovações tecnológicas — transforma em um típico exemplo da penetração de elementos capitalistas modernos no campo brasileiro: *Vidas secas,* ao contrário, nos apresenta um quadro evidente da decadência de nossa estrutura agrária semifeudal, decadência que, neste caso, não foi seguida por nenhuma renovação capitalista (inclusive no estrito sentido tecnológico). Daí o papel preponderante da seca, o seu caráter de fatalidade trágica: a realidade econômica, isto é, os

homens concretos, estão socialmente desaparelhados para enfrentá-la. A baixa rentabilidade econômica da região é causa e efeito do desinteresse e do conservadorismo do proprietário; as formas semifeudais de remuneração do trabalho — bem como, na maioria esmagadora dos casos, o caráter não-proprietário do camponês — fazem deste um nômade, sempre disposto a abandonar a terra no momento em que a seca anuncia a destruição. Em suma, inexistem condições sociais (e, conseqüentemente, tecnológicas) de resistir vitoriosamente à seca. Esta decadência econômica, aliada à inexistência de uma economia mercantil integrada e integradora, rarefaz ao extremo a realidade social que nos é apresentada no romance: os camponeses estão condenados a uma vida nômade e solitária, à luta contra um mundo inóspito, cuja hostilidade *aparentemente* se encarna no desencadeamento de forças naturais incontroláveis. Como vemos, embora em um universo bastante diverso, ressurge aqui a problemática central de Graciliano: a solidão do homem como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a vida lhe coloca, como obstáculo que se opõe à realização humana e a uma vida autenticamente vivida.

O enredo de *Vidas secas,* correspondendo a esta realidade relativamente simples e pouco densa, apresenta-se também simples: ao invés dos longos desdobramentos que caracterizam o romance realista do período de formação e ascensão da burguesia, temos aqui uma realidade quase linear, sem conflitos dramáticos intensos e restrita a um curto período temporal na vida de uma família de retirantes. Tangidos pela seca, Fabiano e os seus emigram em busca de uma região mais favorável; terminam por se fixar em uma fazenda abandonada, na qual Fabiano passa a trabalhar após entrar em acordo com o patrão, sempre ausente e distante: com a volta da seca, eles são novamente obrigados a abandonar a fazenda e a retomar a emigração. O romance situa a ação entre estas duas secas, isto é, no período do estabelecimento provisório da Fabiano. A profundidade de Graciliano, entre outras coisas, revela-se no fato de que — neste curto período de tempo e neste limitado espaço — tenha ele aflorado e reproduzido a totalidade dos problemas implícitos no desdobramento da ação, sem necessidade de recorrer a largos panoramas e acões paralelas, o que não corresponderia ao baixo nível psicológico dos personagens nem à pouco densa realidade na qual eles atuam. Temos assim, relacionados em uma estrutura organicamente coerente, os vários pro-

blemas que generalizam e tipificam o universo agrário brasileiro, representados em situações e destinos humanos concretos: a exploração social, a solidão dos personagens, a consciência contraditória (entre passividade e revolta) do camponês brasileiro, a frustração de suas mais ínfimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de transcender a situação de miséria, etc.

Como dissemos acima, só aparentemente o nomadismo de Fabiano decorre de um fenômeno natural, da seca: ele se liga, em primeira instância, ao fato de não ser Fabiano um proprietário, o que o impede de vincular-se definitivamente à terra; e, em seguida, ao baixo nível tecnológico da exploração agropecuária, o que torna os homens impotentes na luta contra os fatores naturais (como a seca). Em suma, a problemática de Fabiano decorre diretamente do caráter retrógrado e improdutivo da nossa estrutura agrária, inteiramente inadequada para proporcionar um nível de vida mesmo medíocre aos camponeses brasileiros. Obstaculizando o avanço das forças produtivas e dispersando os camponeses, o latifúndio — o monopólio da terra — torna-se a causa da exploração e da miséria no campo brasileiro; ele — e não a seca, que só tem efeitos catastróficos por causa da estrutura social de dominação da natureza, que tem no latifúndio a sua peça central — encarna o "mundo convencional e vazio" que impede Fabiano de levar uma vida autêntica e humana. Solitário, conseqüentemente impotente, Fabiano é presa fácil da exploração e do embuste, impossibilitado de reagir não só às trapaças de seu patrão (nas quais a exploração se faz evidente e imediata), como às violências do "soldado amarelo", que representa o governo que sanciona e protege a dominação latifundiária.

Por isso, Fabiano é obrigado a aceitar e transigir com as diversas condições que o mundo lhe impõe. Não pode comprar a cama de lastro de couro, única aspiração de Sinhá Vitória; não pode reagir à cobrança de impostos, manifestação imediata da ação de um governo do qual não participa e que lhe aparece como um fetiche exterior e distante; não pode se livrar da absurda prisão, daquela kafkeana irrupção em sua vida de um ordenamento social que ele não tem condições de compreender, já que não contribuiu para criá-lo. É a sua solidão radical, a sua marginalização involuntária da comunidade humana, da integração com os seus semelhantes, que o torna impotente e passivo, obrigado a aceitar e a capitular em face

das regras de um jogo absurdo, regras que ele não discutiu, de cuja confecção não participou e cujos autores ignora. Desligado do "grande mundo" da história, da participação criadora na vida pública, o campesinato brasileiro — do qual Fabiano é um típico representante — está igualmente condenado (socialmente condenado) ao restrito "pequeno mundo" da solidão, o qual, neste caso, não possui nem mesmo os "refinados atrativos" do seu equivalente nas classes dirigentes. Contudo, a passividade se combina em Fabiano com um profundo sentimento de revolta, de reação a um mundo absurdo, que lhe é hostil por razões que ele não chega a perceber. Este vago sentimento de insatisfação revela-se freqüentemente: em sua contraditória atitude em face do "soldado amarelo" (e do governo que ele representa), no seu inútil desafio lançado a todos quando está bêbedo nas festas da cidade, no seu desejo irrealizado de abandonar aquela vida de miséria e humilhações pelo cangaço, etc. Todas estas atitudes revelam, certamente, possibilidades de reação ao mundo hostil e desumano; contudo, ainda que Fabiano não execute nenhuma delas (nem mate o soldado, nem brigue com todos, nem se torne cangaceiro), sabemos — como também Graciliano — que elas não passam de possibilidades *abstratas*, formuladas a partir de um projeto puramente individual e que, por isso, são impotentes para modificar a realidade. A execução de qualquer delas revelaria mais cedo ou mais tarde a sua abstratividade, contribuindo assim para tornar insolúvel a problemática do nosso personagem.

Apesar da passividade exterior (da não execução de seus "planos"), em nenhum momento Fabiano desiste de lutar, de resistir ao mundo hostil, de buscar uma realização humana que o arranque da condição de animal e o conduza a um mínimo de dignidade que torne possível uma vida realmente humana. O conteúdo de seu *inconformismo* — a força "demoníaca" que o impele para a frente, mantendo sempre viva a esperança — não é a complexa busca de valores (individualistas ou comunitários) que caracteriza o romance do capitalismo evoluído: é a manifestação imediata do que há de mais elementar no homem, *o seu desejo de viver*. E é este simples desejo de viver, de autoconservar-se, que o opõe decisivamente a um mundo inóspito, a um sistema de morte e destruição — pois a acomodação ao sistema latifundiário significa, para o camponês brasileiro, uma morte lenta e inexorável. A pas-

sividade absoluta, a adequação àquele mundo vazio e estático, é uma opção — consciente ou não — pela autodestruição: para *viver,* para garantir as condições mínimas que possibilitem a manutenção de uma vida humana, é preciso se opor à realidade e buscar uma via que aponte para fora daquele universo de miséria e de morte. Portanto, o valor buscado por Fabiano, que o leva a contrapor-se a um mundo alienado — busca e contraposição que fazem dele, em sentido bastante lato, um "herói problemático" — é simplesmente a *vida,* como realidade imediata. Desligado da classe social à qual pertence, Fabiano não pode compreender claramente os meios através dos quais é possível a realização do seu desejo de viver. Por isso, este desejo se apresenta nele como uma aspiração problemática, como uma busca solitária.

Não levando à prática nenhuma das possibilidades abstratas de reação acima expostas, Fabiano permanece disponível para se enganjar na única possibilidade de resolução dos seus problemas que, *no universo do romance,* se apresenta como concreta: a integração na nascente economia capitalista, ou pelo acesso à pequena propriedade da terra, ou pela sua transformação em operário urbano. Este é o conteúdo das reflexões de Fabiano, quando de sua segunda "retirada":

> "Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando... Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para a cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles".

Naturalmente, a longo prazo, esta integração no capitalismo poderá ser a fonte de novos problemas, que Fabiano ainda não pode perceber: contudo, *dentro do universo do romance,* isto é, em face do valor buscado — a vida, pura e simplesmente — esta perspectiva representa uma possibilidade concreta de solução, ou seja, de superação dos problemas essenciais que são aflorados (ainda que os substitua por outros), pela criação das *condições* que permitam a Fabiano ou aos seus descendentes manterem uma vida digna e humana. Deve-se frisar que esta perspectiva não é justa apenas do ponto de vista da estrutura formal de *Vidas secas,* da coerência interna da obra; ela representa o próprio movimento essencial da realidade brasileira, na medida em que o desenvolvimento capitalista *pode* — o que não significa necessariamente que ele o

fará — elevar o nível de vida do nosso campesinato, levando-o a uma condição mínima de dignidade que ele não desfruta. A forma, em Graciliano, não é senão uma maneira justa de representar *artisticamente* o movimento e a estrutura da realidade.

Assim, na hora de Graciliano, Fabiano é o único "herói positivo" — não no sentido de que se realize humanamente, triunfando na luta contra o mundo hostil aos seus projetos (como Tom Jones, por exemplo); mas no sentido de que é o único que tem a possibilidade *concreta* de fazê-lo, ou seja, o único cuja solidão — mesmo no interior de sua situação concreta presente — não é necessariamente trágica, podendo ser superada. E isso decorre, naturalmente, não de Fabiano enquanto indivíduo, mas da classe social à qual pertence. Pois todo indivíduo, *enquanto indivíduo,* possui uma ampla margem de liberdade para adotar este ou aquele ponto de vista de classe. Ao contrário do que pensa o mecanicismo — ou, em literatura, o naturalismo — a participação do indivíduo em uma determinada classe social não é um fato mecânico, estabelecido de uma vez por todas. Esta participação revela-se, precisamente, nos momentos decisivos da vida de um homem, na atitude e na maneira de reagir em face de um problema vital colocado pela realidade, atitude e reação que podem diferir das assumidas normalmente na vida cotidiana. Desta forma, Paulo Honório, Madalena e Luís da Silva, enquanto indivíduos, não são aprioristicamente condenados à tragédia; sua tragicidade se torna necessária no momento em que, diante de determinado problema, eles assumem a posição de determinada classe — e esta classe, *enquanto classe,* não comporta nenhuma perspectiva ou possibilidade (concreta) de solução para o problema em questão. Paulo Honório não consegue superar o seu egoísmo burguês, Madalena permanece em seu radicalismo solitário pequeno-burguês e Luís da Silva não transcende a revolta marginal e inconseqüente que o seu isolamento pequeno-burguês permite: daí a tragicidade de suas vidas.

Fabiano, tomado isoladamente, individualmente, pode por certo fracassar, não conseguindo resistir a nova seca ou jamais se tornando um pequeno proprietário. Mas sua classe conseguirá — tem a possibilidade concreta de fazê-lo — destruir o sistema social que a oprime, atingindo um nível de vida com condições mínimas de dignidade. Na medida em que o verdadeiro tipo realista é uma fusão dialética (não mecânica) de indiví-

duo e de classe, de singular e de universal, Fabiano — mesmo enquanto indivíduo — possui a possibilidade de realizar objetivamente os valores mínimos a que se propõe. E por isso, em *Vidas secas,* seu futuro é um futuro aberto, contendo a possibilidade de realização ou de fracasso. E esta *abertura* para o futuro, ao contrário da necessária tragicidade de Paulo Honório e Luís da Silva, é dada — em ambos os casos — pela própria realidade brasileira: ao passo que a burguesia latifundiária e a classe média não podem transcender, enquanto classes, o "pequeno mundo" da *miséria brasileira*[9] — sendo necessariamente trágicas ou grotescas em sua tentativa de fazê-lo — o campesinato é uma classe potencialmente revolucionária, que participa do conjunto de classes sociais que têm real interesse na destruição da *miséria brasileira* e na criação de um "grande mundo" democrático, de uma nova sociedade. Naturalmente, Fabiano — e mesmo, momentaneamente, toda a classe a que pertence — podem fracassar em sua busca de realização humana, tendo as suas (ainda confusas) esperanças convertidas em trágicas ilusões (como tem sido o caso até os nossos dias); entretanto, há a possibilidade concreta de que isto não ocorra. Esta possibilidade, assim, é suficiente para permitir a Graciliano esboçar uma perspectiva claramente otimista em seu último romance, sem com isto sair dos amplos limites do verdadeiro realismo.

Trata-se de um caso raro, não muito comum na história do romance, a criação de "heróis positivos", isto é, que realizem os valores implícitos na sua ação, triunfando do mundo hostil, ou que, simplesmente, apresentem uma possibilidade concreta de fazê-lo, não tendo a sua "busca" um caráter necessariamente trágico. Este foi o caso, por exemplo, do grande romance inglês do século XVIII (que se pense em *Tom Jones,* de Fielding, ou em *Moll Flanders,* de Defoe). Tratava-se de uma época de ascensão da burguesia, de rompimento das limitações feudais, sendo a vitória do herói a expressão da vitória dos valores individualistas da burguesia sobre os valores estratificados e coagulados do feudalismo. Quando a sociedade burguesa se solidificou, revelando a sua própria limitação e vacuidade, esta vitória do indivíduo contra o mundo, contra as formas vigentes da alienação, tornou-se cada vez mais problemá-

[9] Uso o termo no sentido em que Heine usou "miséria alemã".

tica, mais impossível: o individualismo se faz trágico e revela o seu caráter ilusório (que se pense em Balzac e Stendhal). Graciliano, em *Vidas secas*, reencontra a forma de composição estrutural do romance inglês, naturalmente com diversidades gritantes e profundas: aqui não se trata, certamente, da concretização de uma vitória, mas de sua *possibilidade* (como é o caso, ademais, de grande parte dos romances socialistas, onde o combatente pelo novo mundo — mesmo que parcialmente derrotado — tem a possibilidade concreta de triunfo futuro: que se pense na heroína de *A mãe*, de Górki); não do capitalismo como realidade efetiva, triunfante, — como no romance inglês — mas como *horizonte*, como perspectiva de abertura e de solução (para insistir no paralelo, como o socialismo aparece em alguns romances socialistas).

Esta estrutura e este universo determinam, em *Vidas secas*, novas diversidades técnicas, estilísticas: a concentração novelística e dramática, própria dos romances em que fracassam as tentativas do herói (Balzac, Stendhal, o Graciliano de *São Bernardo* e *Angústia*), cede lugar a uma composição aberta, relativamente linear, onde as partes possuem uma maior autonomia relativa, embora se mantenha a organicidade (como é o caso em *Tom Jones* e em *Moll Flanders*). Esta diminuição da dramaticidade — aliada à solidão dos personagens, à sua dificuldade de comunicação — determina de imediato a supressão quase radical do diálogo. A possível "positividade" do herói torna esta composição aberta mais adequada, já que mais próxima do *pathos* positivo da epopéia (na qual a "positividade" do herói é absoluta). Além disso, para que o personagem contivesse em si as várias possibilidades, para que fosse um personagem "aberto" (de positividade *possível*), Graciliano aproxima Fabiano — mais do que qualquer outro de seus personagens realistas — do universal, da "média". Fabiano não realiza nenhuma das possibilidades extremas contidas em sua classe (por exemplo: a revolta consciente, a adesão ao cangaço, ao beatismo, etc.); mas, com isso, não perde a sua singularidade, a sua individualidade, ainda que não seja — como Paulo Honório, Madalena ou Luís da Silva — um tipo excepcional. Por isso, de modo algum ele é uma alegoria, uma encarnação simbólica de princípios abstratos (como o são, por exemplo, os "camponeses" do romance *Corpo vivo*, de Adonias Filho). Ao lado da exigência formal, estrutural, a própria realidade permitia esta caracterização: ela se baseia, sobretudo, na baixa

complexidade da psicologia de nosso camponês, o que torna difícil e problemática, ainda que não impossível, uma caracterização mais singularizada e individualizada. Mesmo como tipo médio — e, no caso, talvez precisamente por isto — Fabiano é um tipo autêntico e realista, um tipo *particular*, ainda que mais voltado para a universidade do que para a singularidade. (Que se recorde a afirmação de Lukcás, segundo a qual a particularidade — a *tipicidade* — é um ponto cuja fixação varia no interior de um *campo*, o qual tem por limites extremos a universalidade abstrata e a singularidade hipostasiada.[10])

## 6

Trabalhando sobre uma realidade social e humana extremamente complexa — que comporta em si, simultaneamente contraditórios e integrados, sistemas sociais diversos e em diversas fases de evolução — Graciliano recorre, em sua tentativa de captá-la artisticamente, a diversas formas da estrutura romanesca. Em outras palavras, ele recria, ao reproduzir a totalidade brasileira em seus vários níveis de evolução, algumas das formas básicas que a estrutura romanesca assumiu em seu processo histórico-sistemático de desenvolvimento. A necessária tragédia do individualismo burguês determina, em *São Bernardo* e em *Angústia*, a recriação da clássica estrutura balzaco-stendhaliana, como o "herói problemático" que busca a realização humana a partir da própria individualidade, sendo derrotado no combate com o mundo alienado e prosaico e tomando consciência, no final, da inutilidade de seus esforços; esta mesma problemática, intensificada ao ponto da dissolução interior do indivíduo, determina em *Angústia* a absorção de recursos técnicos desenvolvidos pela vanguarda (do mesmo modo que, por exemplo, em determinados romances de Thomas Mann). A crise do individualismo, a luta por encontrar um sentido transindividual para a vida — expressão de uma época em que o indivíduo, enquanto indivíduo, já não é mais um valor em si —

[10] Georg Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. italiana, Roma, 1956, notadamente pp. 145-161.

encarna-se no tipo de "herói problemático" representado por Madalena, o qual busca um valor comunitário, mas que, dada a inexistência objetiva da comunidade e o caráter solitário da busca, é impotente em face da realidade e fracassa igualmente (este tipo de herói surge, no romance moderno, com *O idiota* de Dostoiévski). A complexa dialética que relaciona, em *São Bernardo,* os dois tipos de "herói problemático" fundamenta a criação de uma estrutura romanesca original, que expressa a especificidade de nossa contraditória realidade. (Uma originalidade similar pode ser encontrada em *Os irmãos Karamázovi,* na relação entre os tipos de Ivã e de Aliocha). Finalmente, com *Vidas secas,* temos o esboço de um "herói positivo" — cuja problematicidade *pode* se tornar *acidental,* deixando de *ser necessária* — com a conseqüente criação de uma estrutura aberta, mais próxima da composição livre da épica clássica do que da concentração novelística típica do romance do século XIX. (Este é o caso, também, do romance picaresco do século XVIII e, em circunstâncias diversas, de alguns romances socialistas.)

Em todos estes casos, Graciliano procurou transcrever artisticamente aspectos da nossa realidade, daquela complexa realidade na qual, em alguns casos, o capitalismo já surge como limitação e como fator de redobramento da alienação (determinando assim, ainda que abstratamente, uma aspiração e uma tendência para o socialismo); e, em outros, como fator de progresso e de libertação em face da velha sociedade semicolonial. O fato de que esta procura tenha sido coroada de êxito — graças ao reencontro da estrutura formal dos grandes clássicos, não como forma vazia e mecanicamente aplicada, mas como *forma concreta de um conteúdo concreto,* como reflexo artístico da realidade brasileira — este fato faz de Graciliano, ao mesmo tempo, um clássico e um realista, o construtor de uma obra na qual os princípios artísticos universais e a reprodução do *hic et nunc* não estão em contradição, mas em orgânica e viva unidade.

A relação entre a estrutura romanesca e a realidade, contudo, não é uma relação direta, fundada apenas sobre uma homologia acidental, mas uma relação dialética mediatizada por uma visão do mundo. Esta visão não é jamais, no caso da verdadeira arte, uma visão puramente individual: o verdadeiro sujeito da criação artística (ou cultural em sentido amplo) é o gênero humano classística e historicamente determinado, isto é, um sujeito-totalidade cujo ponto de vista permite uma visão

totalizante das relações humanas globais, garantindo assim a universalidade necessária à criação da grande arte. O conteúdo mais geral da visão do mundo que se expressa *sensivelmente* na criação de obras de arte realistas é o *humanismo*: a defesa da *humanitas* — da integridade e da unidade do homem — contra a alienação e a mutilação do indivíduo e da comunidade autêntica. No caso concreto do romance, este humanismo expressa-se sobretudo, salvo raras exceções, em sua forma *negativa*: na crítica radical dos fundamentos de um mundo alienado que obstaculiza e impede as melhores aspirações do homem, condenando-o à solidão e à impotência trágica. Ao lado deste aspecto negativo e crítico, entretanto, a defesa da *humanitas* expressa-se também em uma forma parcialmente positiva na criação do "herói problemático", isto é, na representação da *praxis* criadora e prometeica do homem que não se conforma passivamente à alienação e luta por encontrar um sentido autêntico para a vida, mesmo que, em muitos casos, seja esta luta igualmente alienada — porque fundada em seus próprios recursos individuais — e, por isso, impotente e trágica. Em suma, as lutas do herói problemático, sua busca desesperada e sua impotente oposição à alienação — desespero e impotência decorrentes de sua solidão — constituem um violento protesto contra a alienação capitalista e uma afirmação, ainda que por vezes igualmente alienada e abstrata, das profundas aspirações do homem a uma vida autêntica e comunitária.

Entendido em sua generalidade, é este humanismo o fundamento ideológico da estrutura romanesca. Entretanto, com a evolução da vida social, tal humanismo adquire formas concretas e diversas, em relação com a classe social e com a época histórica que constitui sua infra-estrutura. Em outras palavras: o humanismo implícito na forma romanesca como gênero literário está sujeito a variações históricas, que determinam dialeticamente as variações no interior da própria estrutura romanesca, ou seja, as diversidades históricas tanto da natureza do herói quanto da sua relação com o mundo e com os valores implícitos em sua ação. Desde logo, devemos advertir que a visão do mundo humanista quase nunca é a expressão da consciência *real* de uma classe, mas de sua consciência *possível;* isto é, o escritor (ou o artista, ou o pensador) tornam coerente e orgânica, levando às suas últimas conseqüências, a visão do mundo apenas esboçada ou intuída — e sempre heterogenea-

mente, em composições não-orgânicas com outras visões do mundo — pelas classes sociais das quais são os representantes ideológicos. Daí porque o romance realista burguês, ou crítico, é o oposto radical da visão do mundo real da burguesia: ele se fundamenta ideologicamente no humanismo burguês clássico, que é o máximo de consciência possível do gênero humano em dada etapa de sua evolução histórica. Da mesma forma, o romance socialista — que se baseia no humanismo militante do proletariado — fundamenta-se, em muitos casos, na consciência possível da classe operária, sempre que esta classe, por condições históricas determinadas, aliena-se à ideologia burguesa vulgar e trai o humanismo militante que é a sua verdadeira expressão ideológica.

Voltemos a Graciliano. Enquanto a sua visão do mundo expressava-se em um pressentimento impotente,[11] que negava a ação do homem sobre o "meio ambiente", ele revelou-se incapaz de criar uma verdadeira estrutura romanesca realista: daí o naturalismo, e a conseqüente dissolução da forma, que vemos em *Caetés*. Sua verdadeira criação romanesca corresponde ao período no qual Graciliano assimilou e defendeu os valores do humanismo. Mas esta defesa só se tornou possível porque Graciliano se colocou do ponto de vista de um grupo social que *criticava* a sociedade, que expressava em sua *praxis* uma potencial subversão da ordem vigente, do mundo alienado e do cárcere da solidão. Ao que nos parece o humanismo de Graciliano, sua visão do mundo, são o *máximo de consciência possível do povo brasileiro*, isto é, do conjunto de classes sociais que se opõem à nossa realidade semicolonial e que lutam pelo desenvolvimento independente — nacionalista e democrático — de nosso País, não hesitando, nesta luta, em formular uma pers-

11 De uma maneira errônea, ao meu ver, dois inteligentes críticos de Graciliano generalizaram este pessimismo à toda a obra do romancista, transformando-o em sua visão do mundo geral. Trata-se de Antônio Cândido ("Ficção e confissão", in G. Ramos, *Caetés*, São Paulo, 1961, p. 53) e Rolando Morel Pinto (*Graciliano Ramos: Autor e ator*, Assis, 1962, p. 25), que falam, respectivamente, em "pessimismo radical" e em "ceticismo, pessimismo e negativismo". Além disso, une estes dois críticos uma acentuação desmesurada do aspecto autobiográfico dos *romances* de Graciliano — o que, em minha opinião, contribui muito pouco para a análise *literária* e *sociológica* destes romances. Não obstante, o ensaio de Cândido continua sendo uma importante contribuição para o conhecimento da obra do romancista alagoano.

pectiva socialista, ainda que abstrata (tal como as próprias condições permitiam). Acreditamos que só a adesão ao ponto de vista deste conjunto de classes poderia permitir, a um escritor brasileiro da década de 30, a criação de uma estrutura romanesca realista e autêntica. A definição por esta ou aquela classe no interior desta frente única (equivalente brasileira do Terceiro Estado europeu) traria conseqüências altamente problemáticas. A partir da consciência, mesmo possível, do campesinato e da classe média urbana era bastante difícil a criação de uma grande arte: estas classes não possuíam um ponto de vista global, universal, sobre a realidade brasileira, já que estavam interessadas apenas em transformações parciais, em reformas (o campesinato, por exemplo, não tinha condições de formular claramente, pelo menos de imediato, uma perspectiva socialista; os seus interesses se confundiam com o acesso à pequena propriedade, com uma reforma agrária tipicamente capitalista). O proletariado ainda era, entre nós, uma classe inteiramente desorgânica, impotente e marginalizada; a adesão explícita aos seus pontos de vista — à sua consciência possível — levaria quase necessariamente, no plano da criação artística, a uma queda na utopia, à negação radical da realidade e, conseqüentemente — como foi o caso dos nossos "realistas socialistas", como o primeiro Jorge Amado — ao romantismo "revolucionário", ao antirealismo. A adesão à burguesia em seu sentido estrito, condicionaria limitações não menos evidentes, já que a nossa burguesia jamais formulara — nem tinha condições potenciais de fazê-lo — uma visão do mundo humanista, rigorosamente independente tanto da ideologia do colonialismo quanto do humanismo militante do proletariado. Graciliano transcende o humanismo burguês possível à burguesia brasileira — e isto na medida em que rejeita qualquer compromisso com o mundo decadente, com o colonialismo em crise, com o "pequeno mundo" da solidão e do egoísmo, e em que aceita, ainda que abstratamente, a perspectiva do socialismo; mas também não atinge, *em sua obra de ficção,* a concreticidade do humanismo proletário, já que era impossível, a partir de um ponto de vista inteiramente crítico do capitalismo nascente, a formação de uma perspectiva globalizante e a fidelidade ao real. Precisamente na medida em que se apóia sobre um conjunto de classes *realmente* revolucionário — e que não se isola da sociedade, não se marginaliza de uma *praxis* concreta, nem concilia com a "miséria brasileira" — Graciliano atinge uma perspectiva simul-

taneamente positiva e negativa, sem a qual o romance realista é impossível. Pois é preciso criticar o mundo em sua degradação, em sua vacuidade alienada; mas é preciso reconhecer também que, apesar de tudo, ele é ainda suficientemente positivo para permitir e condicionar o nascimento de "heróis problemáticos", isto é, para manter um mínimo de valores que fundamentem o "inconformismo demoníaco" de alguns indivíduos.

Aliás, a nosso ver, não é Graciliano o primeiro pensador ou escritor a fundar uma visão do mundo coerente sobre um conjunto de classes (sendo esta visão coletiva diversa das visões particulares das classes que compõem o conjunto). Este é o caso, *mutatis mutandis*, de Rousseau e dos revolucionários jacobinos franceses. A ideologia democrática de Rousseau era o máximo de consciência possível de todo o povo francês, do Terceiro Estado que se opunha ao feudalismo e ao filisteísmo cortesão. A burguesia repudiou a ideologia democrática do rousseauanismo-robespierrista (que se pense na reação termidoriana) e o proletariado, em sua evolução, superou-a dialeticamente (basta lembrar Babeuf e a Conjuração dos Iguais) — daí o trágico isolamento dos jacobinos em 1793, seu dilaceramento interior, a manifestação concreta da real contraditoriedade que Rousseau e Robespierre ignoravam. Mas, não obstante este fracasso prático-político, o democratismo igualitário de Rousseau representou, em seu tempo, um dos pontos de vista mais elevados e profundos que a humanidade havia alcançado, o máximo de consciência possível no interior da sociedade francesa de então. Como ideologia, como visão do mundo (e também como fator de organização da vontade coletiva), apesar de seu caráter politicamente utópico, o igualitarismo revolucionário — a expressão politicamente mais radical do grande humanismo clássico — cumpriu a sua missão histórica. O mesmo pode ser dito da visão do mundo democrático-humanista de Graciliano. Também a realidade brasileira, em sua evolução, haverá de demonstrar a contraditoriedade implícita na aliança das forças antiimperialistas e democráticas: nem por isto, contudo, o ponto de vista do humanismo democrático popular deixa de ser o mais adequado, artisticamente, para a criação de grandes obras realistas nesta complexa e contraditória sociedade brasileira pré-revolucionária. De passagem gostaríamos de observar que, não obstante esta contraditoriedade, o humanismo de Graciliano abre-se para o futuro e tem os elementos para superar a necessária ilusão sobre a qual se assenta: como Rousseau, Graciliano

não se recusa em criticar violentamente o filisteísmo burguês, jamais confundindo o grande humanismo com a defesa de interesses parciais da burguesia; como Thomas Mann, este lúcido humanista de nosso tempo, ele não se recusa em enxergar no socialismo o horizonte no qual o humanismo burguês, conservando-se e superando-se, desemboca necessariamente.[12]

E aqui se coloca um problema fundamental na análise da obra de Graciliano: qual o lugar que ele ocupa na história da evolução do realismo? É ele um realista crítico ou um realista socialista? A distinção entre as duas formas de realismo não é, de modo algum, um problema puramente estilístico, ou de tema, ou mesmo de método: *é um problema de estrutura.* No caso do romance, a passagem do realismo crítico ao realismo socialista tem como principal característica a substituição do "herói problemático" individual por um comunitário; ou seja, no realismo socialista, o "herói problemático" que busca valores autênticos, entrando em choque com o mundo vazio e alienado, não é mais um indivíduo solitário, mas uma *comunidade problemática.* Enquanto indivíduos, os principais personagens do romance socialista não são mais problemáticos (a não ser na medida em que a sua problematicidade decorra do caráter problemático da comunidade da qual participam): os seus valores são claros, definidos pela sua participação na comunidade. Esta comunidade, entretanto, manifesta a sua problematicidade em dois casos típicos: 1) na medida em que não são inequívocos, mas sim ambíguos e contraditórios, os *meios* pelos quais os valores — a revolução socialista e o humanismo proletário

[12] Esta mesma visão do mundo, ao que me parece, não encontrou uma expressão conceitual (filosófica) tão coerente quanto a artística, devida a Graciliano. Isto foi tentado por alguns teóricos do extinto ISEB, notadamente pelo Professor Álvaro Vieira Pinto, em seu interessante livro *Consciência e realidade nacional* (Rio de Janeiro, 1960, 2 vol.). Contudo, escrevendo quase trinta anos após Graciliano — em um período no qual as contradições internas entre as classes que compõem o povo brasileiro já haviam atingido um nível bem mais elevado — Vieira Pinto parece-nos ter elaborado não uma "filosofia", ou uma visão do mundo, do povo brasileiro, mas uma expressão do máximo de consciência possível dos setores mais radicais da burguesia. Por exemplo, a aceitação do socialismo é muito mais clara e evidente em Graciliano romancista do que *nesse* livro do digno Professor Vieira Pinto.

— devem ser conquistados na realidade (que se pense na comunidade revolucionária dos comunistas chineses, em *A condição humana* de Malraux: ela está dilacerada entre o espontaneísmo revolucionário e a disciplina imposta pela Internacional); 2) na medida em que a própria formação da comunidade é problemática, estando ela permanentemente ameaçada de dissolução pelas forças do mundo hostil (recorde-se a problemática formação da comunidade dos *colcoses*, em *Terras desbravadas* de Cholokhov). Não importam aqui as variações interiores da estrutura do romance socialista, mas sim definir sua característica diferenciadora essencial: o caráter comunitário, não meramente individual, do "herói problemático".[13]

Inexiste, na obra romanesca de Graciliano, este tipo de "herói problemático comunitário" (ou, sob outro ângulo, heróis individuais ligados organicamente a uma comunidade). Indubitavelmente, dois dos romances de Graciliano — *São Bernardo* e *Angústia* — possuem uma clara, embora abstrata, perspectiva socialista: Madalena e Moisés apontam para um universo novo, para uma comunidade humana autêntica. Entretanto, em nenhum dos dois romances esta perspectiva se concretiza ao ponto de determinar o inteiro universo da obra, transformando o herói problemático em uma comunidade e o socialismo em um valor concreto e efetivo. O humanismo de Madalena é abstratamente socialista, contém o socialismo como uma possi-

[13] Coube a Goldmann a descoberta e descrição desta forma estrutural do romance, desenvolvendo e ampliando o esquema geral — aliás, bastante rígido e arbitrário — elaborado por Lukács em 1916. Em Goldmann, entretanto, tal estrutura é colocada como momento de transição entre a dissolução do individualismo (Dostoiévski, os primeiros romances de Malraux) e o que ele chama de "romance não-biográfico de sujeito inexistente" (que iria de Kafka ao *nouveau-roman*). (Cf. *Pour une sociologie du roman*, cit., pp. 33, 103 e n. e 193.) Ao meu ver, esta estrutura — com suas variadas manifestações — é o momento de transição entre as diversas modalidades de realismo crítico e a futura epopéia socialista, isto é, o gênero épico que poderá substituir o romance e do qual o *Poema pedagógico* de Makarenko é o primeiro esboço. Admitida nossa hipótese, tal momento ganha assim uma grande importância na tipologia histórico-sistemática das formas romanescas, sendo a estrutura do que se tem chamado até aqui de "realismo socialista". (Cf. meu ensaio "Problemas da literatura soviética", incluído no presente livro.)

bilidade, como uma tendência; mas Madalena permanece uma heroína individual, buscando uma realização humana individual (ainda que aspirando à fraternidade e à comunidade). Ela é uma solitária, uma impotente, necessariamente condenada à tragédia. Também Moisés, personagem secundário de *Angústia,* é um solitário, dissociado da comunidade, antes esperando o socialismo do que lutando concretamente por ele. Graciliano, por certo, critica a sociedade capitalista, denuncia a alienação que lhe é inerente, a brutal redução dos homens aos estreitos limites de sua *vida privada,* pondo a nu as suas insolúveis contradições (embora evitando, como realista, qualquer anticapitalismo romântico, isto é, reconhecendo o que o capitalismo representava de progressista na estagnada sociedade brasileira). Esta crítica, no entanto, como é o caso nos realistas críticos, permanece no interior do universo do capitalismo: a comunidade humana autêntica e o homem novo (literariamente: o herói positivo) são *possibilidades,* aspirações subjetivas para onde se dirigem alguns personagens; ainda não são, contudo, uma *realidade efetiva,* o sujeito da ação romanesca, como é o caso nas verdadeiras obras-primas do realismo socialista (*A mãe, Terras desbravadas, A condição humana,* etc.)

Gostaríamos de sublinhar que este afastamento de Graciliano do autêntico realismo socialista não implica, *de nenhum modo,* em uma diminuição do seu valor artístico ou ideológico. Um realista socialista não é artisticamente superior, por uma necessidade *a priori,* a um realista crítico: cada um deles, quando verdadeiro artista, reproduz a essência de sua realidade através de destinos e situações típicas, criando a estrutura romanesca adequada a reproduzi-la. Seria um absurdo colocar Cholokhov acima de Thomas Mann pela simples razão de ser o primeiro um comunista militante e o segundo um burguês humanista e consciente. O humanismo marxista, naturalmente, fornece ao artista um ponto de vista correto sobre o real, possibilitando-lhe mais facilmente superar a alienação e descobrir as relações humanas essenciais; mas isto pode ocorrer, igualmente, em determinadas condições históricas, também com o humanismo crítico e democrático que se fundamenta em uma concepção burguesa do mundo. Em suma, a evolução histórico-sistemática da estrutura romanesca — do realismo crítico ao realismo socialista — não implica em uma correspondente evolução do

valor artístico, como pensam os marxistas vulgares e os zhdanovistas: cada uma destas estruturas, idênticas na diversidade, representa a *forma* coerente e orgânica de reproduzir artisticamente — através de uma visão do mundo universal — um determinado e específico "estado geral do mundo" (Hegel). Desta forma, é o universo da obra, sua coerência interna fundada no reflexo da realidade essencial, e não a posição ideológica do autor — a qual pode, ademais, estar em contradição com a visão do mundo subjacente à obra — é o universo da obra que define o seu valor artístico.

Mantendo-se no interior das estruturas tradicionais do romance, centradas sobre o herói problemático individual, Graciliano é um realista crítico, o maior dos realistas críticos na literatura brasileira. Seu otimismo problemático, que compreende a tragédia como um dos seus momentos dialéticos, é a componente fundamental do seu humanismo, de sua visão do mundo literário; esta visão, como vimos, é o máximo de consciência possível do povo brasileiro, isto é, daquele conjunto de classes que, do nascente proletariado aos setores mais radicais da burguesia, passando pelo campesinato e pelas classes médias progressistas, estão *realmente* interessadas em destruir o velho Brasil, substituindo o cárcere do "pequeno mundo" mesquinho por uma renovação democrática, pelo "grande mundo" de uma comunidade autêntica. É esta visão do mundo que permite a Graciliano representar os conflitos humanos típicos de uma sociedade duplamente contraditória, já que dilacerada não só pela contradição entre o feudalismo caduco e o capitalismo moderno, como também pelas novas contradições internas que o capitalismo traz necessariamente consigo.

Daí a sua atualidade permanente, a grandeza do seu realismo vigoroso e profundo. O esmagamento dos melhores anseios e das melhores esperanças, a derrota trágica dos que lutam por superar um mundo vazio e alienado e por encontrar o caminho da comunidade humana democrática, são constantes em nossa história. Mas, por sobre as tragédias momentâneas e individuais (embora socialmente necessárias), Graciliano Ramos ensinou-nos a ver a perspectiva de um futuro mais brilhante, ainda que sem nos iludir sobre os obstáculos e as dificuldades na luta por alcançá-lo. Analisando o *Doktor Faustus* de Thomas Mann, Georg Lukács concluiu com uma frase que se

aplica, *mutatis mutandis,* ao nosso caso: "O momento trágico permanece em toda a sua obscura tristeza; no entanto, observado do ponto de vista do desenvolvimento da humanidade, ele é tão pouco pessimista quanto as aproximar tragédias de Shakespeare."[14]

(1965)

In *Literatura e humanismo.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

[14] Georg Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna,* trad. italiana, Milão, 1956, p. 111.

# Retorno a Graciliano

Hélio Pólvora

## I

Se vivo fosse, Graciliano Ramos completaria 80 anos no próximo dia 27. Esta data, que ensejará certamente novas reedições de sua obra, me traz de volta ao escritor alagoano, às fontes de sua criação, embebidas quase todas no memorialismo, influenciadas por seu temperamento e personalidade. Retomo aqui a análise deste mote contínuo, o fluxo da memória, a partir de *São Bernardo*, romance saído em 1934.

Parece ser este, em toda a obra de Graciliano, o seu livro menos pessoal, o mais imaginado. A respeito de *Caetés*, Valdemar de Sousa Lima, biógrafo do romancista, observa que, "em verdade, para compô-lo, Graça não teve necessidade de imaginá-lo; cingiu-se simplesmente à realidade emergente..." Tipos e situações familiares a Graciliano, na sua fase de comerciante em Palmeira dos Índios, forneceram a crônica de vida provinciana, calcada nos costumes e nos enredos levemente passionais, que é o seu romance de estréia.

De *Caetés* (1933) a *São Bernardo*, a distância é curta, apenas de um ano de publicação, mas o segundo livro mostra um criador ambicioso, aparentemente desenraizado de si mesmo, alheio às lembranças. Até onde iria em *São Bernardo* o distanciamento do escritor em relação ao texto? Paulo Honório, personagem central do romance e seu narrador, seria criação pura, criatura imaginada dentro do espaço social tão conhecido pelo romancista?

Em *Infância,* volume de memórias, há duas referências a um certo Paulo Honório. Ao descrever Viçosa, em Alagoas, Graciliano acompanha um beco que "fazia um cotovelo, dobrava para o Cavalo-Morto, areal mal afamado que findava no sítio de seu Paulo Honório." E refere-se a um bando de crianças, entre as quais ele próprio, que em seus folguedos detinha-se "diante do muro de seu Paulo Honório." Não há menções ao caráter dessa personagem, mas, pelo visto, devia inspirar temor, ou respeito. Era dono de um sítio no perímetro urbano e provavelmente homem rude, violento, igualando-se à má fama do areal. Tudo serviu de molde, nos traços físicos e psicológicos, e quem sabe em alguns aspectos de sua vida, ao Paulo Honório fictício de *São Bernardo.* Sintomaticamente a ação do romance transcorre a duas léguas de Viçosa, numa fazenda de algodão, mamona e gado.

Novamente a narração em primeira pessoa, tão cara aos ficcionistas de apelo memorialístico. É incrível que Paulo Honório, homem de poucas letras, apesar de "versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero", possa relatar sozinho a crônica violenta de sua derrocada. Graciliano Ramos utiliza na abertura do romance um artifício literário que não deixa de ser divertido: Paulo Honório pensa em escrever o livro mediante "a divisão do trabalho", e para isto convoca os amigos literatos, de cujo saber reconhece a valia, embora a eles julgando-se superior.

O plano falha e o memorialista decide empregar seus próprios recursos. Dessa forma, Graciliano justifica a mudança de tom e de linguagem em relação ao romance de estréia. A linguagem se enriquece de regionalismos, de expressões coloquiais, de palavras e ditos próprios do falar nordestino. A linguagem é trabalhada literariamente até a última possibilidade de apuro, mas não é literária no sentido do patrimônio cultural luso-brasileiro. Não lembra o Eça e o Machado de *Caetés.* O escritor desligou-se de influências e emprega a comunicação do inconsciente coletivo para nele melhor penetrar e revolvê-lo. É, pela primeira vez em sua obra, a linguagem de uma região, de uma época, de um temperamento — o de Paulo Honório — e de uma identificação — a de Graciliano com sua personagem, com o meio, com a sociologia do ambiente.

A identidade do escritor, inclusive de temperamento e de formação, com o relato romanesco, é tão extensa e tão inten-

sa que o leitor não terá ensejo de perguntar como Paulo Honório aprendeu a escrever bem e a montar um romance com artes de fina carpintaria. O artifício convence. Quando Paulo Honório menciona "as tolices" literárias do seu amigo Gondim, é como se Graciliano estivesse a condenar a *literatura* dos que fazem literatura. E por via indireta, o estilo ainda impreciso, ainda impessoal de *Caetés*. O capítulo 13 de *São Bernardo* constitui a este respeito uma definição estética: o narrador explica porque suprimiu na viagem de trem o perpassar da paisagem.

"Sou incapaz de imaginação", declara Paulo Honório, como se fosse um eco do seu criador Graciliano Ramos que mais de uma vez aludiu a esta particularidade de sua obra, considerando-a, talvez, defeito grave. "É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço", diz o mesmo Paulo Honório sobre a maneira como escreve. Palavras que poderíamos aplicar à escritura de Graciliano, ao seu jeito sintético e direto, contido e denso. À sua extrema capacidade de fugir ao que não é essencial, contornar subterfúgios, evitar extrapolações, subtrair contrapesos verbais.

A exemplo de João Valério em *Caetés*, o agreste Paulo Honório, se abstrairmos a moldura de sua tragédia pessoal, é outra das várias projeções de Graciliano Ramos. O romancista depõe sempre, mesmo quando inventa. O subjetivismo é o espelho em que se reflete um mundo de angústias. Algumas são transmitidas tal como ele as recebe, outras passam pelo filtro literário. De romance para romance o pesado fardo se esvazia, até que *Vidas secas* irá encontrar o impressionista em estado de quase serenidade.

## II

Há em *São Bernardo* uma relação nítida entre homem e meio, própria da escola naturalista. Na personalidade de Paulo Honório distinguimos uma força cega, uma fatalidade que o põe no limiar da desgraça. Depois que Madalena se suicida e todos o abandonam, ele pode, no silêncio da noite, me-

xer nas feridas. Julga-se um monstro físico e moral. "Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado."

Reconhece sua brutalidade e egoísmo, fatores da tragédia passional, mas é incapaz de lutar contra eles. O romance se fecha com Paulo Honório invectivando os antigos hóspedes. Só lhe resta Casimiro Lopes, o guarda-costas que "tem faro de cão e fidelidade de cão". Já antes, em capítulo intermediário, ele batia no peito, confessando-se: "A culpa foi minha, ou antes a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste."

Paulo Honório, um dos mais bem acabados personagens da ficção brasileira, simboliza a lenta mobilidade social no campo. Não conheceu os pais. Criado pela velha Margarida, que vendia doces para viver, foi trabalhador braçal nas lavouras. Aprendeu a ler na cadeia, tirou título de eleitor, tornou-se vendedor ambulante pelos sertões. A vida ensina-lhe que a crueldade é aliada da ambição. Suas leis são poucas e simples, e poderiam ser resumidas na necessidade de contornar obstáculos, graças à astúcia, ou removê-los pela força.

Na vida de cigano, comerciando com miudezas, vendendo boiadas, perseguindo o crédito, ele molda a alma. Parece ter as entranhas atulhadas de ferro. Parece vestir uma couraça. Seu exterior é seco e espinhento como um cacto. A desconfiança é a mola mestra de seu espírito. Paulo Honório seria o produto perfeito da seleção da espécie em terra árida, de difícil sobrevivência, onde só vingam os de coração duro.

A vida, para ele, consiste na arte de fazer negócios vantajosos. Paulo Honório estuda bem suas transações, avança aos palmos, revelando prudência que é irmã gêmea da manha — e quando prepara o bote, a picada é sempre certeira. A maneira como se apodera das terras de *São Bernardo,* há tanto tempo cobiçadas, é obra-prima de esperteza e engenho, embora facilitada por Luís Padilha, homem fraco, pusilânime e sonhador.

O sentimento de propriedade é, em Paulo Honório, a certeza de sua segurança. Os homens dos quais se serve são meros instrumentos. Os que labutam em suas terras não passam de bichos. E assim, com ares de proprietário ambicioso e chicote de feitor, ele amplia e moderniza o latifúndio. Para ele não há códigos morais.

> "A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram ou maus. Fiz coisas boas que

me trouxeram prejuízos; fiz coisas ruins que deram lucro."

O erro de Paulo Honório é querer aplicar suas leis no campo das relações afetivas. Precisa de um herdeiro para a fazenda, e pensa, por isso, em casar. Concebe o casamento em termos comerciais. Madalena, professora primária do interior, generosa e esclarecida, alude às diferenças entre ambos, mas o pretendente vence-lhe aos poucos a resistência: "Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu." Julga conhecer as mulheres: "Conheço o meu manual de zootécnica."

No pedido de casamento Paulo Honório procura com um palavreado rude vencer a solenidade do momento: "D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar." A passagem seria talvez o eco de uma recordação de Graciliano Ramos, que, ao pedir a mão de sua primeira mulher, Maria Augusta, ao coronel Aprígio, saiu-se com esta: "Pois é, vou me embirar com sua filha." Valdemar de Sousa Lima assim relembrou o fato, no livro *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*, quem sabe inspirando-se em *São Bernardo*, mas talvez reproduzindo fidedignamente palavras do romancista. Afinal, Graciliano Ramos era fértil em tiradas inconvenientes. Tinha vergonha de ser sentimental, ou, como diz seu biógrafo, "a dificuldade de chorar era um estado de alma quase invencível" naquele nordestino de alma crestada pelo sofrimento.

Os negócios do amor decretam a falência de ânimo em Paulo Honório. Não tanto devido às diferenças de temperamento e instrução entre ele e Madalena. Quanto a isto, há muitos casais que apenas se toleram, sobretudo à sombra dos nossos resquícios patriarcais. É a injustiça social, integrada em Paulo Honório por seu inconsciente coletivo, a falta de solidariedade humana, a brutalidade de sua conduta que escavam o abismo e precipitam o ciúme espantoso.

Um ciúme de homem bruto — instintivo, animalesco, avassalador. Nada há que o justifique, e no entanto, literariamente, o estudo é perfeito, provavelmente o melhor aporte em língua portuguesa sobre esta paixão. O capítulo 18 de *São Bernardo* antecipa o desenlace. É um admirável *intermezzo* poemático, a grande prosa que se lê de pele arrepiada. O homem e a patologia social no Nordeste fundem aí suas do-

res: "Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dorme." E, no fecho do romance, já não se sabe quais as vozes do homem, quais os apelos do meio:

> "Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão."

Raramente um ficcionista consegue memorizar a ponto de resumir numa só personagem uma multidão de seres, e ao mesmo tempo a terra em que habitam: tradições, violência, misticismo, penúria e grandeza.

## III

O inconsciente coletivo do Nordeste enfermo, oprimido e opressor, atinge Paulo Honório, o narrador de *São Bernardo*, sem machucá-lo muito. É apenas moldura para suas decepções. Aquele homem tem no egoísmo, na brutalidade, na saúde, na vontade de ferro, defesas fortes. É no romance seguinte, *Angústia*, publicado em 1936, quando Graciliano Ramos estava preso sem processo de culpa, que o inconsciente coletivo se apodera do narrador Luís da Silva.

Encontra caminho fácil, pois Luís da Silva é um enfezado intelectual de província, misto de João Valério (*Caetés*), nos sonhos literários, e de Paulo Honório, nos arroubos que prenunciam violências. Graciliano Ramos, que fizera, em *São Bernardo*, o retrato da classe média rural, proprietária, retrocede, em *Angústia*, à pequena burguesia, encolhida e acuada, de Maceió. Mais uma vez, romance naturalista. Luís da Silva é um protótipo. Grande parte de suas aflições são alimentadas pelo meio, que lhe serviu, desde cedo, um bolo de angústia.

Passado e presente se misturam em forma de delírio. O romance abre e se fecha num movimento de vaivém, como um pêndulo. A angústia não está somente na alma e no corpo de Luís da Silva, mas também na estrutura do livro, sem

começo e sem fim — a descrição de uma situação aflitiva onde não penetra uma réstia de esperança. Tem-se a impressão de que o íntimo de Luís da Silva cabe num escaninho, e ali gemem fantasmas acorrentados.

Estes são os fantasmas de sua infância. O que ele viu e sentiu, em tempos que deveriam ser felizes, ou pelo menos despreocupados, molda-lhe em definitivo o temperamento, condiciona-lhe as atitudes. Uma infância triste e baça, quebrada, aqui e ali, por uma lembrança mais razoável. Provavelmente esses instantes de trégua concedidos à inocência são que fazem o narrador sentir-se deslocado na cidade, marginalizado, ofendido. "Estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou", confessa o pobre diabo, adiantando, a seguir: "Tenho-me esforçado por tornar-me criança." Mas os fantasmas de outrora, a menos em relação aos seus tormentos atuais, formam, por força das evocações sucessivas, desordenado tropel que o flagela na fase do delírio.

Vicissitudes passadas e presentes unem-se no mesmo bolo que ele remói, imitando a digestão de certos quadrúpedes. Rostos e acontecimentos se misturam no delírio intemporal. "Um novelo confuso", diz Luís da Silva. "Tudo empastado, confuso." Em uma dessas imagens constantes, o patriarca Trajano — apresentado como o avô que Luís da Silva conheceu velhíssimo — distinguem-se traços do avô paterno de Graciliano Ramos. O romancista chega a atribuir a esse personagem um episódio ocorrido com o seu pai e descrito em *Infância*: em troca de favores recebidos, um bando de jagunços esconde-se na caatinga, para não assustar as mulheres que, em companhia do chefe da família, vão à vila.

Em *Angústia*. perpassam, recordados por Luís da Silva, cenas e tipos que povoaram a infância do romancista. Lá estão o cabo José da Luz, o padre Inácio com seu "olho duro, de vidro", José Baía e outros descritos em *Infância*. Lembranças da vida escolar do romancista, na fase das primeiras letras são idênticas às de Luís da Silva. O memorialismo enriquece *Angústia* de forma direta, sem subterfúgios. Alguns fatos da vida de Graciliano foram sem dúvida metidos no romance, e não se limitariam a recordações trazidas do interior de Alagoas. Cobrem também as impressões deixadas no romancista por sua experiência de burocrata e jornalista em Maceió, antes da prisão, em 1936, por motivos alegadamente políticos.

Luís da Silva não é um homem anônimo dentro da multidão. É uma multidão dentro de um só corpo. E, a exemplo de Paulo Honório no romance anterior, é um personagem-símbolo. A violência com que se destrata reflete a condenação de vastas camadas sociais. Embora sendo um pobre-diabo entre tantos outros, Luís da Silva tende a exagerar defeitos próprios, agravar sentenças. Julga-se "um percevejo social". Compara-se a "um níquel social." Sente-se igual a um rato esquivo.

O complexo de inferioridade vem de longe, juntamente com os terrores. A monotonia — ou o desespero monótono — da vida de Luís da Silva facilita a personalização de uma angústia coletiva. O romancista repete, como se cravasse prego mole em madeira dura, a imagem que define bem a existência medíocre e apagada dos anônimos: o homem triste que enche dornas, a mulher que lava garrafas. Uma paisagem pobre e repetida, dentro e fora de Luís da Silva, convida certamente ao paroxismo de suas piores frustrações.

Naturalmente há nesse homem um "desarranjo interior." Mas a doença de amplo diagnóstico, espécie de epidemia que aproxima vagabundos, pequenos burocratas, jornalistas de pena alugada e outros desajustados de maior ou menor expressão social, não irromperia em toda a sua força caso as condições extrínsecas não se mostrassem tão desfavoráveis. Julião Tavares, símbolo de exploração e prepotência, resume as contingências difíceis. A morte de Julião Tavares não restitui a Luís da Silva a pureza desejada para si e para os outros, a tranqüilidade de uma rotina pessoal, os anseios de libertação. Julião Tavares era apenas o banal instrumento de uma generalizada opressão que envolve Silva desde os longes da infância:

> "Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e livrei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com

a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo."

Romance psicológico? Romance de intensa e dorida sociologia nordestina, na sua viscosidade dramática, será sempre esse *Angústia*. Em *Caetés*, o narrador sonha com as mulheres perfeitas e estrelas puras. Em *Angústia*, ele sente um rato roer-lhe as entranhas. O narrador de *São Bernardo* é um bruto ambicioso e sem escrúpulos. Os nordestinos de *Vidas secas*, conforme veremos, não passam de brutos resignados.

## IV

"Minha raça vagabunda e queimada pela seca." É assim que, em *Angústia*, Luís da Silva se refere à sua gente. Os representantes típicos do nordestino supremamente pobre aparecem no romance seguinte, e último, de Graciliano Ramos, o sempre louvado *Vidas secas*.

Uma família de retirantes, composta de Fabiano, que é vaqueiro, a mulher Vitória, dois meninos e uma cadela, vara a caatinga, dorme no leito seco de rios, cedendo aos poucos à fome e ao cansaço. Eles não sabem para onde vão. Têm, no entanto, de enganar a fome, até encontrarem lugar menos agreste. Felizmente *Baleia* caça um preá nos arredores de uma fazenda abandonada, e a família retempera as energias. Uma aragem faz o deserto palpitar no prenúncio de chuva fria.

Com as chuvas, volta o dono da fazenda — e isto significa para Fabiano emprego temporário. No fim do livro — que tem unidade e cadência de romance, mas é ao mesmo tempo um volume de contos, em vista de seu reduzido universo ficcional e do sentido de terminalidade que Graciliano Ramos deu aos 13 capítulos — as arribações anunciam nova seca e o vaqueiro não tardará a perseguir, com os seus, a miragem de uma vida melhor. Por enquanto, porém, a caatinga está verde, há gado para aboiar e feijão com rapadura na cozinha.

Quanto à arte de escrever, que em Graciliano Ramos suplanta a de imaginar, *Vidas secas* é o seu livro mais perfeito, uma peça única, bem estruturada, que ele lavra com a compostura de um sereno testemunho. O romance encontrará pa-

ralelo, neste particular, em algumas páginas de *São Bernardo* e *Angústia*, livros superiores no plano da movimentação cênica, e em certos capítulos de *Infância* e *Memórias do cárcere*. Em termos de romance, *Vidas secas* parece depoimento, reportagem, crônica.

Quase nada sucede à família de Fabiano em suas periódicas peregrinações. Quis o romancista traçar com fidelidade a psicologia do sertanejo que vive do trabalho alugado. Não poderia, mesmo se fosse um escritor imaginoso, forçar a mão, inventar, recriar, sob pena de desfigurar o modelo. Num dos melhores capítulos de *Vidas secas*, Fabiano é explorado, provocado e surrado por um soldado amarelo. Se quiser, com um único tabefe, pode desarticular a raquítica autoridade. No entanto, recolhe o gesto, agüenta facão no lombo.

Fabiano acostumou-se, como diz o romancista, "a todas as violências, a todas as injustiças." Isto faz lembrar, em *Infância*, o capítulo em que o Graciliano Ramos memorialista diz: "Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural." Fabiano também pensa assim. Para ele, o Governo, entidade poderosa e dispersa, tudo pode. Tem ganas de vingar-se do soldado amarelo e depois entrar para um bando de cangaceiros, mas é enorme sua capacidade de absorver injustiças sem exigir reparações. Quando, em plena caatinga, encontra o soldado, tendo-o à sua mercê para a vingança, Fabiano curva-se, ensina-lhe o caminho e conclui: "Governo é Governo."

Em instantes de euforia, que são poucos, Fabiano julga-se "um homem." Logo após, corrige: "Você é um bicho, Fabiano." Com efeito, equipara-se aos brutos que o cercam. É "quase uma rês." O romancista define-o bem: "Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia." Os filhotes desejam imitá-lo quando crescerem. E a mulher sonha com uma impossível cama de lastro de couro. A cadela *Baleia*, que em alguns momentos chega a ser, paradoxalmente, quase um ser humano, imagina a fartura de um osso com tutano, boiando em caldo grosso. Essa gente se entende por meio de gestos, interjeições guturais, muxoxos, resmungos. Comunica-se muito pouco. A incapacidade de se comunicar, por excessiva humildade e carência de instrução, atrai desgraças novas. Quando o soldado amarelo convida Fabiano para jogar, o vaqueiro não quer ir. A resposta, no entanto, caracteriza bem sua personalidade e a situação em que vive: "Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme."

Uma resposta afirmativa que redunda em cadeia. O menino mais velho ouve a palavra inferno e deseja saber o significado. A mãe pinta-lhe em cores terríveis os tormentos infernais. A descrença, porém, persiste: "A senhora viu?" O mesmo ceticismo que leva Graciliano Ramos, em *Infância*, e a propósito do tema, a indagar da mãe: "A senhora esteve lá?"

O romancista, que parecia haver esgotado, nos três romances anteriores, a confissão entremeada na ficção, ainda aqui se identifica com seres broncos, analfabetos, que não possuem sequer a consciência de figurarem na humanidade. Por isso, certamente, é que um crítico observou: nós confundimos Graciliano com Fabiano, da mesma forma que identificamos partes de sua angústia no atormentado Luís da Silva e no João Valério de *Caetés*, que é um cético de natureza romântica.

Depois de *Vidas secas*, o fluxo da memória retomará seu curso natural, em *Infância* e *Memórias do cárcere*, sob a forma de confissão desejada e declarada. Já vimos, em pequena série de artigos anterior a esta, que *Insônia*, volume de contos, é livro feito de sobras, aproveitando retalhos memorialísticos. Claro que prosa de ficção não é apenas depoimento, embora o depoimento pessoal seja a força maior de sua convicção.

Graciliano Ramos escreveu alguns livros sobre temas e indivíduos do Nordeste. Criou em torno deles pequeno torvelinho ficcional. E no entanto esta literatura de aparência modesta percorre hoje outras terras, impressiona e comove outras gentes. Explicações haverá, e muitas, mas não se esqueça, como tributo maior ao romancista alagoano, sua fidelidade ao depoimento — compromisso em que ele envolveu até a forma de se expressar.

* In *Jornal do Brasil*, Rio de Janiero, 4, 11, 18, 25 out. 1972. (Repr. in *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.)

# Sobre Graciliano

Raul Lima

## Páginas de "São Bernardo"

Na edição de aniversário do *Jornal de Alagoas,* do qual era então um dos redatores, Graciliano Ramos publicou, em 31 de maio de 1933, dois capítulos inéditos de *São Bernardo,* lançado, no ano seguinte, por Ariel Editora. Sabe-se que o romancista de *Angústia* é um trabalhador meticuloso, detendo-se longamente na produção de suas páginas que hoje se incluem entre as melhores da literatura brasileira. Entre a divulgação que fez pela primeira vez e as provas da 3.ª edição, aparecida em 1947 como volume da coleção de suas obras, editadas por José Olímpio, que modificações teria feito? No capítulo VII, no período "Seu Ribeiro, que era justo, procurava o matador, amarrava-o e levava-o para a cadeia da cidade", Graciliano substituiu a conjuntiva "e" depois de "amarrava-o", pela vírgula — que agora se encontra. Outra modificação, no mesmo capítulo, foi a supressão do artigo indefinido "uma" nas seguintes frases: "Seu Ribeiro tinha uma família pequena e uma casa grande" e "Como havia agora uma liberdade excessiva, a autoridade dele foi minguando, até desaparecer".

O outro capítulo cujas primícias foram oferecidas aos leitores conterrâneos do autor é o XIX.

Logo no período inicial — "Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo duma vez" — fez a retificação para "de uma vez".

Adiante, a frase "Naturalmente pede para mandar algum dinheiro a mestre Caetano" passou a ser "Pede-se naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano".

E poucas linhas adiante, retirou o "que" inicial de "Que loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila!".

O "que" e o ponto de exclamação.

Nada mais.

Graciliano parece ter gostado muito da capa de Santa Rosa para essa terceira edição. Relendo-a para o confronto que está acima, destinada aos caçadores de problemas de estilo, vejo no bilhete-dedicatória: "Talvez o romance não preste, mas por fora está uma beleza, sem dúvida".

## A Propósito de "Angústia"

Relendo agora *Angústia* na sua segunda edição, revista (Livraria José Olímpio Editora), em seguida à leitura de alguns romances brasileiros e de vários romances estrangeiros quase todos traduzidos "como a Deus é servido", tive a impressão de uma agradável subida de longa caminhada pelo planalto.

Aqui há de fato qualquer coisa que se sente definitiva, dessas que se destinam às referências, no futuro, de uma fase da história literária do país.

Para um simples anotador de impressões de leitura, sem faro crítico, e que não sabe propriamente dizer se um livro é bom ou mau, nem porque assim ou assado lhe pareceu, a verificação que o confronto impõe faz-se mais sugestiva.

A superioridade do livro de Graciliano Ramos resulta de que estão se tornando cada vez mais raros os escritores que escrevem como ele, dêem às suas expressões a justeza, a segurança e o sabor próprio que ele dá.

Pensando em algumas novelas em que acontecem inumeráveis coisas com inúmeras pessoas, reparo ter *Angústia* um enredo que não daria, num daqueles livros, para uns dois capítulos.

Resumiria assim as suas trezentas e tantas páginas:

Luís da Silva conhecera já velhíssimo o avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva. O pai, já reduzido a Camilo Pereira da Silva, acabara na mais completa decadência. Ele viera como cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo quanto sabia, passava a outra escola. Depois tivera a caserna. Em seguida a banca de revisão, empregos vasqueiros, a bainha das calças roída, o estômago roído, noites passadas num banco. Afinal funcionário público em Maceió, escrevendo vez por outra artigos encomendados com ataques ferozes e morando sozinho com a empregada velha, Vitória, que enterra dinheiro no quintal.

A casa contígua, de quintais divididos apenas por alguns inseguros paus de cerca, foi ocupada por "seu" Ramalho, a mulher d. Adélia e a filha Marina.

Luís e Marina tornaram-se amigos. Conversavam longamente no quintal. Ele não conseguia sobrepor à sua paixão a certeza de que ela não valia nada, era um fútil, candidata certa à prostituição.

Vem então a intimidade forçada, inevitável, de Julião Tavares, rico, literato, bacharel e devasso.

As intimidades no fundo do quintal aumentaram, Luís da Silva ficou noivo de Marina, entregou-lhe as economias de que dispunha para comprar o enxoval.

Julião começou a freqüentar a casa de Luís na ausência deste e começou a namorar Marina. Tornaram-se amantes. Mais de um mês, quase dois meses de intimidade, indo ao cinema, ao teatro, os dois "juntos, de braço dado, bancando marido e mulher" — "ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa".

Luís procurou por todos os meios uma nova aproximação. O despeito, a raiva que sentiu naqueles dias compridos, uns restos de amor próprio, tudo se sumiu. Mas inutilmente.

Depois as visitas de Julião Tavares foram escasseando e a alegria ruidosa de Marina pouco a pouco desapareceu. Havia um grande silêncio na casa vizinha. E onde andavam os vestidos caros, as tintas, os tremeliques e os modos insolentes que escandalizavam a vizinhança? Marina estava com os músculos da cara repuxados, fechando os olhos, agitando a cabeça como uma lagartixa, grávida e abandonada.

Luís vivia alucinado: seguindo os passos de Julião na rua, querendo certificar-se da presença de Marina em casa. Foi assim que viu Marina entrar na casa de uma parteira e sair de lá, pálida, já sem o filho de Julião. Foi assim que descobriu, que Julião Tavares tinha feito uma nova conquista. Andava com uma peça de corda no bolso, sem saber por quê nem para quê.

Uma noite, lá para os lados escuros de Bebedouro, seguindo Julião, viu-o sair da casa da nova amante. Seguiu-o pela estrada às ocultas.

> "Retirei a corda do bolso e em alguns saltos silenciosos, estava ao pé de Julião Tavares.
>
> Tudo isto é absurdo, é incrível mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejar, uns braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me.
>
> ... Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota — e estava ali, amunhecado, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina.
>
> ... "Larguei o corpo, que foi bater numa cerca, por baixo duns galhos de árvore que aumentavam a escuridão".

Algumas personagens de segundo plano, portanto não mencionadas nesse resumo, são minhas conhecidas.

Aliás essa releitura de *Angústia* serviu-me também como um retrocesso no tempo e no espaço — para uns treze anos atrás, em Maceió. Naquele tempo, como ainda hoje, no mesmo café, onde tantas vezes conversávamos e ele, enquanto falava, incinerava um pouco de açúcar no mármore da mesinha, "há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos funcionários públicos, o dos literatos" e, em hora determinada, o dos

desembargadores, onda as palavras tombam medidas, pesadas, e os gestos são lentos".

O judeu Moisés, sempre a preocupar-se com as complicações mundiais, foi o pobre Jacó, que já não pertence a este mundo, ao que sei.

O juiz da cidadezinha onde Luís Silva viveu na infância, também o conheceu bem jogando bicho e bilhar o dia todo e contando cabeludas histórias do Amazonas, aproveitando-se de ser o Amazonas tão longe. Até há pouco, quando ainda o processo civil em Alagoas era regulado pelo Regulamento 737, de 1850, o mesmo Juiz anulava um feito e condenava o autor nas custas por ser a contestação termo essencial do processo e não ter o réu contestado a ação no prazo legal.

O cego dos bilhetes de loteria era visto até há algum tempo atrás, ainda gemia os números, "batendo com a bengala no cimento".

Haveria ainda a acrescentar o dr. Gouveia, mas receio confundí-lo porque há alguns doutores Gouveias em Maceió. Contudo, desconfio que se trata de um que, enquanto foi senador estadual, ocupava diariamente a tribuna para demonstrar a necessidade de ser adquirida sede própria para o Congresso e a conveniência de dar-se preferência a um prédio que lhe pertencia, a ele senador... Gouveia.

E, reparando bem, Julião Tavares não é inteiramente estranho. Aquele "ar bicudo e saciado" com que ele ia junto da amante, aos domingos, ao cinema, pertencendo a "um sujeito gordo", "literato e bacharel", que quando discursa cita "os coqueirais, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas"; aquele jeitão, o pansexualismo e outros traços do homem fazem lembrar demasiado alguém que não acabou com o pescoço na corda de nenhum rival e até entrou, recentemente e com justiça, para a Academia Alagoana de Letras.

## Graciliano

Que estranho homem, esse extraordinário escritor que é Graciliano Ramos. Recebo o pequeno volume das suas *Histórias incompletas* com uma dedicatória que, tendo feição humorística, ressuma, ao mesmo tempo, uma amargura profunda.

Sendo hoje o velho Graça um homem de partido, de um partido absorvente, e eu um chocho liberal, confesso que as suas palavras me envaideceram como reconhecimento de certo atributo moral que ele considera raro em nossa província comum. Não levo a vaidade ao ponto de transcrever aquelas palavras para não atingir demasiado os nossos conterrâneos com o azedume, aliás bem compreensível, do mestre Graciliano em relação à terra de onde, há dez anos, foi arrancado da maneira mais brutal.

Conheci o romancista de *São Bernardo* antes da revolução de 1930 e em circunstâncias que, inicialmente, não me agradaram. Era eu revisor do *Diário Oficial*, em Maceió, quando chegou o ex-prefeito de Palmeira dos Índios, pouco depois da publicação de seu famoso relatório, para dirigir a imprensa do governo. E um de seus primeiros atos foi acabar com um acordo dos revisores, segundo o qual trabalhávamos apenas três vezes por semana. Vivesse então menos interessado em usar o tempo a meu modo e teria até agradecido a modificação, pois o diretor não deixava de descer freqüentemente ao revisor jornalista e literatelho e falar-lhe de livros e leituras. Em breve a crítica saudaria, com especial ênfase, o livro *Caetés*, daquele burocrata ainda meio matuto que se revelava dono de um estilo e uma linguagem notáveis pela sobriedade e precisão.

Em *Angústia* há cenas e aspectos do quotidiano de Maceió, naqueles anos em que a cidade possuía e foi perdendo, um a um — José Lins do Rego, Jorge de Lima, Graciliano Ramos, Aluísio Branco, Valdemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Holanda. Quase todos vieram para o Rio, mais cedo ou mais tarde, porque é quase uma fatalidade para a nossa província, essa incapacidade de reter os valores seus e os de empréstimo, como Zé Lins.

Mas, a emigração de nosso caro Aluísio foi para o outro mundo e a de Graciliano foi a coisa mais insólita e grosseira que já se viu, uma deportação inopinada do homem que era então o diretor de Educação do Estado e ninguém sabe o que jamais fizera nem poderia fazer contra a segurança das instituições...

Também emigrei, há seis anos. Quando revi o velho Graça, pude sentir a distância que há entre a sua psicologia discutida, de pessimista visceral e amaríssimo, e a simplicidade do seu trato com os velhos conhecidos. Nada da mentalidade rude

e angulosa que muitas de suas páginas indicam. Antes a cordialidade discreta, a atenção afável para os que julga merecedores de seu apreço.

Sofrera muito, desde o início de seu exílio forçado, o antigo prefeito que comunicava haver "enterrado tantos contos de réis no cemitério" e que se tornou um dos nossos maiores romancistas de seu tempo.

Aqui estão os contos, as *Histórias incompletas,* um pequeno volume de cor alaranjada. A complexidade da natureza humana, o insondável, o processo do raciocínio e da aflição, a dissecação da dor e das paixões, tudo isso numa linguagem que eleva a dignidade do uso da palavra escrita — eis o que são as páginas assinadas por Graciliano.

Há muito não vejo o meu antigo chefe na imprensa oficial de Alagoas, outrora ossudo e de pele curtida e hoje rosado e quase loução. Ouço dizer que, hoje sim, está inteiramente politizado, faz conferências e debate, como se acreditasse em alguma coisa e tivesse esperanças o velho amargo e cético.

Uso este pedaço de coluna para mandar-lhe o meu abraço, muito agradecido por considerar-me salvo daquela enchente grande, maior ainda do que se pensa porque, nesta dedicatória irônica, simboliza uma devastação incessante, uma devastação mesmo horrorosa, meu caro Graça.

## 60 Anos

Em jornais daqui e de Minas vejo loas a ilustres aniversariantes. Principalmente festejos do sexagenário aniversário de Graciliano Ramos, o grande romancista que as nossas Alagoas produziram.

Muita gente a escrever sobre "o velho Graça", a salientar as qualidades invulgares de sua obra, os traços do seu caráter, singularidades de seu temperamento, antecedentes da vida de escritor.

Nós os que viemos da mesma província temos reminiscências, temos também perspectivas e ângulos diferentes. Quanto a mim, procuro situar-me no tempo da revelação do romancista.

Várias vezes me perguntou Graciliano porque eu não escrevia um romance. Não sabia o que pensar dessa pergunta e

acecava ironia. Mas hoje percebo que era apenas um modo de diminuir a importância do que ele próprio fizera e continuaria a fazer de modo tão alto e invulgar — escrever, romances.

Têm sido escassos nossos contatos, mas a estima e a admiração que lhe lhe devo nunca foram menores por causa disso.

Quando regressei, há pouco, de uma viagem de três semanas, encontrei, entre outras coisas, festejando os sessenta anos do romancista, documentos de homenagens assinados ou para serem assinados por escritores. Isso me fez recuar, abater-me, pois sempre tenho profundas dúvidas sobre se posso designar-me escritor. O velho Graça há de aprovar essa prudência. Pelo menos os mais rigorosos na conceituação, os que procuram os livros publicados, contam as páginas ou investigam sobre as ocupações ordinárias do paciente não me chamarão de intrometido.

— Feliz aniversário, mestre Graciliano. Desejo-lhe saúde, vida longa, muitas felicidades.

## Do Velho Graça

Há pouco tempo, festejando o 60.° e último aniversário de Graciliano Ramos, ocupávamo-nos todos, nas colunas literárias, da sua figura singular e de sua obra admirável.

Agora, desapareceu o grande romancista. Fui visitar seus despojos rodeados de flores no salão da Câmara Municipal. Mas não lhe fui ver o rosto, que me disseram estar ainda mais seco e absolutamente tranqüilo. Faltaram-me organização para ir estar com ele, nos últimos meses, ouví-lo naquela fala ao mesmo tempo macia e navalhante, naquele quase sussurro acolhedor e sarcástico, também não queria vê-lo imobilizado, extinto.

Deixei a câmara ardente pensando nos recuados anos de nosso conhecimento em Maceió, aproximados pela sua condescendência em falar-me nos intervalos do trabalho, dos grandes escritores da língua, que o autor do *Caetés*, livro então em preparo, tão bem conhecia e analisava.

Uma das coisas mais lamentáveis na vida do velho Graça foi a maneira como, arrancado da sua terra e sujeito a duros sofrimentos, alienou toda e qualquer ternura que por ela tivesse, referindo-se a Alagoas e aos conterrâneos sempre com azedume. Posso recordá-lo agora quando já se lembrou que, num manifesto político dirigido ao Estado, escreveu "aos meus caros amigos". Aludindo a enchente do rio Reginaldo que, aí por 1924, causou grandes transtornos a Maceió, escreveu-me ele num exemplar das *Histórias incompletas,* em 1946: "A. R. L., um dos poucos alagoanos salvos da cheia do Reginaldo — *Graciliano Ramos."*

Na terceira edição de *Angústia,* em 1947, lá está a farpa, no bilhete-dedicatória: "Raul: Foi necessário reproduzirmos esta pequena (e aí vai uma palavra que lamento não reproduzir) a nossa admirável terra. Graciliano".

Aliás a propósito de *Angústia* é curioso o que acaba de acontecer: um de seus personagens, Julião Tavares, escreveu uma crônica de homenagem e saudade sobre o autor.

1947 foi o ano do lançamento das obras do mestre, pela editora José Olímpio, e em cada volume vinha uma palavra característica daquela acidez com que freqüentemente se referia a si mesmo e a tudo.

A respeito da apresentação de *Infância* e da terceira edição de *São Bernardo,* escreveu no primeiro: "Meu caro Raul: O papel é ruim. Desculpe. A literatura é muito pior. Abraços do *Graciliano".* E no do romance: "Raul amigo: Talvez o romance não preste, mas por fora está uma beleza, sem dúvida. Abraços. *Graciliano".*

Na segunda edição de *Caetés* parecia falando: "Meu velho Raul: Aqui lhe trago de novo esta literatura de Palmeira dos Índios, uma desgraça, é claro: Muitos abraços para V. — *Graciliano".*

Quando reli agora essas dedicatórias, senti satisfação em verificar que, por mais afastados vivêssemos o romancista e eu, afastados fisicamente pois só de raro em raro o via e mais ainda ideologicamente — de resto nunca me havendo ele falado no comunismo senão para dizer que, nas suas memórias, espinafra certos companheiros de prisão — houvesse entre nós aquela velha estima que jamais se aprofundara demasiado e tampouco jamais vacilara.

Tive ocasião, aliás, de falar há tempos com um ilustre religioso do Colégio São Bento, onde Graciliano serviu como

inspetor federal de ensino, e foi curioso ouvir tantas palavras de simpatia e admiração por um agnóstico, mais que isso, um marxista.

É que ele era de fato uma figura humaníssima e demasiado inteligente para se deixar enquadrar ou tornar-se um realejo de *slogans*.

Repousa em paz, velho Graça.

## Ditando um Livro na TV

Meu conterrâneo e amigo Luís Augusto de Medeiros, que há quase vinte anos se encarrega de medir a deficiência e outros senões dos meus olhos, está respondendo, num programa de televisão, a perguntas sobre Graciliano Ramos, vida e obra. O mesmo está fazendo Vera Pacheco Jordão relativamente a Ernest Hemingway.

Nos dois primeiros encontros com o entrevistador, o oculista Medeiros mostrou que está em condições de escrever a mais minuciosa, a mais segura biografia do grande velho Graça. E, como talvez não o faça, corro a lembrar a conveniência de que sejam gravadas ou taquigrafadas suas respostas, pois, apenas transcritas e reunidas, teremos o livro interessantíssimo, tanto mais interessante quanto souberem perguntar. E, de resto, não muito dependendo das questões formuladas, pois o que temos ouvido e visto é que o respondente não se atém ao enunciado puro e simples do fato sobre o qual é inquirido, mas oferece os detalhes mais amplos.

E não só isso. Luís Augusto de Medeiros corrige as perguntas, isto é, explica equívocos na formulação, porque assim lhe permite a inteira segurança nos assuntos que lhe são propostos. Mais ainda: em relação a datas e outras minúcias já tem retificado o próprio Graciliano Ramos, que se enganou, por exemplo, quanto ao ano de edição de *São Bernardo* e começo de elaboração de *Angústia*.

Ora, se não é só de juízos críticos que se nutre o interesse pelos grandes escritores, mas também do conhecimento de como viveram, ou melhor, se esse conhecimento tantas vezes auxilia o juízo crítico, vê-se que o doutor L. A. Medeiros está de posse

de vasto material informativo que cumpre sistematizar, reter, divulgar. Está ele — assim esperamos — ditando um livro cuja publicação alguma editora inteligente em convênio com a televisão poderia já ir cuidando de fazer.

* In *Presença de Alagoas.* Maceió, Departamento Estadual de Cultura, 1967.

Segunda Parte

# ESTUDOS SOBRE LIVROS

# Graciliano Ramos – "Caetés"

AGRIPINO GRIECO

MUITOS ROMANCISTAS ficam indignados quando lhes constatamos a inferioridade da obra que apresentam. E lá vem desaforo em cima do crítico. Mas isso será o mesmo que investir contra o barômetro e espatifá-lo só porque registra tempo chuvoso. Da minha parte, não tenho prazer algum em registrar mau tempo nas letras. Sinto-me, ao contrário, alegríssimo quando há a perspectiva de belos dias, quando há mesmo a certeza de um belo dia a desfrutar de pronto.

É o caso deste admirável romance do Sr. Graciliano Ramos, intitulado *Caetés*.

Conheci o autor em Maceió. Passava eu por lá, em direção a Recife, quando José Lins do Rego, Valdemar Cavalcanti, Aloísio Branco e o Sr. Graciliano me foram buscar a bordo, para, nas duas ou três horas de parada do navio, correr à cidade, comer um sururu e ver as formosas igrejas da terra. Mas uma das coisas que vi com mais gosto foi o romancista dos *Caetés*, alto, magro, pouco palrador, sem nenhum talento no sorriso, com um jeito de revisor suplente de jornal aqui do Rio, dos que recebem sempre em atraso. Indo para a terra, ou voltando para bordo, num desses barquinhos a vela, desarticulados e bambaleantes, que parecem ameaçar-nos sempre de um inquietante mergulho, quase não lhe ouvi dez palavras.

Leio-lhe agora o volume de estréia e verifico que tal romance é bem de tal homem. Nada de gastar saliva inutilmente. Nada de consumir papel quando não seja para dizer qualquer coisa realmente proveitosa ao gosto ou à sensibilidade dos demais.

Mas é estranho como esse patrício se conservou assim discreto, pouco verboso, pouco gesticulante, numa zona de derramados, de criaturas que gostam de despejar metáforas às carretas nos livros. E que civilizada finura manteve em lugares como Palmeira dos Índios, onde o seu livro decorre e onde, se não estou equivocado, foi prefeito, por sinal que prefeito pouco panglossiano quanto aos frutos da própria administração, aludindo com um desdém meio swiftiano à sua municipalidade e respectivos munícipes.

Hoje é diretor da instrução de Alagoas, mas, ao contrário daquele oficial superior da instrução do Eça que perguntava se na Inglaterra havia literatura, sabe que existem literatura inglesa, francesa, portuguesa e mesmo brasileira.

*Caetés* é um belíssimo trabalho, dos que mais me têm deliciado nestes Brasis, em qualquer tempo. Esse homem sequíssimo entrou logo para o número da "minha gente", na minha biblioteca. Romance bem pensado, bem sentido, bem escrito e com o mínimo de romance possível. Como que os ossos lhe estão à mostra e, entanto, nada de contundente. Mesmo sem exibir-se, contendo-se, é o Sr. Graciliano um finíssimo homem de letras e deve até estar meio envergonhado de escrever direito numa época em que acham que a literatura não deve ser literária, como se a zoologia pudesse deixar de ser zoológica e a astronomia deixar de ser astronômica.

A cena inicial, em que João Valério fica tonto e desfecha dois beijos no cangote de Luísa, lembra a do rapaz que, amalucado, pespega um longo beijo nas espáduas de madame Mortsauf do *Lírio do vale*. Mas como o nosso escritor nos faz ver a monotonia com que vão pingando, gota a gota, as lentas horas provincianas! Os diálogos podem ser autenticados por quem quer que haja vivido no interior. Cópia das mais conformes. Os jogos cacetes, diversão de preso, demonstração técnica de paciência cristão, arrastam-se com a tristeza da mediocridade e a rigor são o único romance, a única paixão, a única viagem dessa gente sem leitura, sem amor e sem inesperado na vida.

"Jogo encrencado que ninguém entendia, pior que latim", diz o Dr. Castro do eterno xadrez em que os parceiros parecem ter-se mecanizado como o enxadrista do barão de Kampelen.

Engraçado é que João Valério, o herói do livro, se julga medíocre e, entanto, passa a vida a dizer coisas interessantes, ao contrário de tanto outros heróis, que são dados pelos autores como genialmente profundos e passam a existência toda a dizer besteiras.

A galeria dos esquisitões é aqui das mais impressionantes, igualando em mérito a de certas páginas de Lima Barreto. Essas almas empoeiradas, enferrujadas, são da província mas podiam ser também dos nossos subúrbios.

O espiritismo continua a ser mina copiosa para os humoristas. Pirandello já o aproveitou no *Mattia Pascal* e o Sr. Graciliano Ramos não deixa de aproveitá-lo, com habilidade, detendo-se sempre no momento em que a pilhéria poderia resvalar para França Júnior ou Garcia Redondo. Mas essa fuga das personagens pelos outros mundos, quando não pelo "fradiquismo" das cartas anônimas, ainda é desejo de criar uma diversão ao horrível tédio dos dias que têm duzentas horas, dos lugares em que o mínimo bocejo repercute com um estrondo de pororoca. Ah! o horror dessas vidas isoladas e o infortúnio do homem que carregue um sonho um pouco mais alto em ambientes que tais!

Chegando aqui, assinale-se que, sem decalcomania, o Sr. Graciliano é bem o homem que conhece Machado de Assis e Eça de Queirós. Dizem-me até que leu *Os Maias* uma dez ou doze vezes, pelo que só devo felicitá-lo, invejoso de que lhe sobre tanto tempo para reler o escritor que foi todo inteligência no mais ininteligente dos idiomas. De Machado conserva ele um pouco do tom dubitativo, de eterno fronteiriço do "sim" e do "não". Mas a influência do Eça é bem mais visível, aliás — repitamo-lo — por um efeito de analogia, de consangüinidade espiritual, e não de desastroso mimetismo. A idéia da novela histórica referente aos caetés faz pensar na novela de Gonçalo Ramires alusiva ao antepassado Tructesindo. Chamar o Bacurau de "bacurônico amigo" é um pouco a tonalidade de irônica bonomia dos João da Eça e dos Tomás d'Alencar. A indecisão do diretor da "Semana" sobre se eucalipto é com "i" ou com "y" lembra a incerteza do Dâmaso sobre se embriaguez era com "n" ou com "m".

Mas como um jeitão nitidamente brasileiro reponta no livro quando o morador de Palmeira dos Índios se põe a

sonhar com um casamento rico, com uma viagem ao Rio, com um camarote no Municipal! Nisto de contra-regrar com tanta felicidade os episódios miúdos de lugares miúdos não sei de livro que me deliciasse tanto depois da obra prima do Sr. Godofredo Rangel.

E a preferência do autor corre manifestamente para os sujeitos carregados de tiques, consumidos por uma idéia fixa, presos a qualquer singularidade maníaca. Gosta mais dos falhados, dos homens sem amanhã, pobres rolhas inúteis bailando no vagalhão da vida, e trata com certa rispidez aquelas suas personagens, como o Barroca, que se revelam mais plásticas, que possuem um sentido social mais ativo. O Padre Atanásio, se chegar a cônego; o Doutor Liberato, se estampar um artigo no *Brasil-Médico*, já não interessarão tanto. Na paternidade literária, prefere os filhos feios, meio aleijados moral ou mentalmente.

Mas, tratando de uns e outros, que de silhuetas inolvidáveis, em duas ou três tesouradas céleres: o padre "enterrado entre os ombros, que lhe chegam quase às orelhas"; o tipógrafo, "sargento reformado, sujo, magro, de casquete"; o Dr. Castro, "de braços cruzados, bochechudo, vermelho, feliz e sem testa"; o italiano Pascoal, de "tanto sangue, tanto músculo, carcaça tão rija, tudo empregado em dourar molduras de espelho e rabiscar monogramas". Num enterro, vêem-se "os indivíduos que vão aos bailes da prefeitura, os que levam o pálio nas procissões e os que freqüentam a *Semana* — comerciantes, empregados públicos, proprietários rurais dos sítios próximos". Feliz a observação de que as belas heroínas do amor conjugal são sempre "fabricadas por poetas solteiros".

A esta altura, devo também acentuar, no Sr. Graciliano Ramos, a leitura de um escritor que, mesmo modesto, esquecido ou desdenhado por alguns, está longe de ser um parente pobre das nossas letras: Artur Azevedo. O bom Artur sorriria por trás dos nasóculos ao ver o provinciano que escreve artigos pró e contra o mesmo sujeito, e os letrados que se atrapalham com os vocábulos "eutanásia" ou "nevrose" ou com a vida de Marino Faliero e Poincaré. Os exercícios de estilo da redação da *Semana* são do melhor sal gaulês ou carioca e este novo herói do forte de Copacabana, Nicolau Varejão, ainda mais engrossa a lista dos dezoito que já sobem a cento e oitenta, como no caso dos bravos do Mindelo. O *esprit d'escalier* de João Valério, que só achava boas respostas muito depois da pilhéria que lhe infligiam, é bem marcado. Sutil, e ainda assim

lírica, a passagem brincalhona em que João Valério dá ciência do seu amor às estrelas do céu, e o desdém de dona Engrácia pelas flores de mulungu é bem de uma zona em que as matronas, ornando as casas com execráveis flores de papel ou parafina, pretendem aplicar um corretivo à natureza que fabrica tantos milhares de flores lindíssimas...

Quanto ao desfecho do livro é dos mais felizes e parece-me até de extrema originalidade. Dificilmente alguém se sairia tão bem da liquidação final das suas principais personagens. Exatamente como na vida besta que todos vivemos, o amor de João Valério e Luísa vem não se sabe como, vai-se não se sabe como.

Desejo e saciedade apresentam-se e despedem-se no romance com a mesma naturalidade com que costumam fazer estas coisas na vida. E Luísa, viúva, entra a gerir matronalmente a firma, passado o seu ligeiro entreato de romantismo, e João Valério, aos domingos, janta com Vitorino: "Depois do jantar, ficamos à mesa, fumando, tomando café, conversando. À noite, na sala, o Teixeira toca, Isidoro recita, Vitorino cochila — serões bem agradáveis..."

(1934)

In *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1935. pp. 42-48.

# A Obra-Prima de Graciliano Ramos

MANUEL DA CUNHA PEREIRA

É COISA de que jamais me libertarei — esta velha mania que tenho de me atirar com febre devoradora, conhecido um autor, às suas obras de fundo confessional. Isto já por diversas vezes me custou a censura de certos amigos, que não reconhecem valor algum em tal espécie de literatura. Mas eu fico-me na minha e vasculho cartas, reviro diários e memórias, e só sossego quando vejo que conheço um pouco de uma alma. Claro que muitas vezes me decepciono. Na grande maioria dos casos a falta de coragem, o que vale dizer de sinceridade, nem sempre deixa ver o essencial. Evasivas e circunlóquios defendem os limites da conveniência, e, finda a leitura, o que nos fica é apenas um conhecimento de superfície. Nada de grandes aprofundamentos que ponham um pouco de luz nos recantos mais escuros de uma personalidade. Difícil o jogo franco, as cartas ali na mesa. Contudo, nem sempre é assim. Não raro topam-se confissões de uma sinceridade chocante. E quando o caso é de um Samuel Pepys — memorialista sem papas na língua que, quando a sujeira é grossa mesmo, o mais que faz é encobri-la com língua estrangeira — quando é duma coragem destas que se trata, repito, então é de a gente se curvar diante da vida e dar graças à terra que nos gerou.

Era exatamente nisto que pensava, ao terminar a leitura dos quatro volumes das há pouco saídas *Memórias do cárcere*,

de Graciliano Ramos, já a caminho da 3.ª edição. São 860 páginas de tremenda diatribe contra o nosso sistema presidiário, não obstante a intenção de quase indulgência e perdão do autor diante das injustiças que lhe fizeram. Sem processo nem explicações, um cidadão em pleno exercício de seus direitos é preso, lançado ao porão imundo de um navio, trancafiado em prisões, conduzido de cá para lá sem saber jamais qual será seu próximo paradeiro e forçado, durante meses, à mais estranha das odisséias. Metido entre vagabundos e ladrões, assiste, impotente, a coisas infames. Não obstante sua incontestável capacidade de escritor, jamais sua imaginação poderia conceber cenas como as que os olhos lhe vão mostrando. E de tudo quanto vê, e de tudo por que passa, vai-se arraigando nele cada vez mais a certeza de que apenas um direito lhe resta — o de morrer.

Creio que foi José Lins do Rego quem chamou a isto "descida aos infernos", em artigo sobre a obra. Com efeito, não sei de expressão mais definidora. Quando mais não fosse, o pivete tatuado por Nazir, o relatório de Francisco Chermont e os gritos do garoto violado rasgando a noite bastariam para justificar a definição e encher de vergonha a espécie humana. Mas há também a Colônia Correcional, e então vem-nos a sensação de estarmos sendo conduzidos a um mundo estranho, "mundo horrível de treva e morte", como o próprio Graciliano lhe chamou, de criaturas anormais, fora do espaço e do tempo. "Descida aos infernos", sem dúvida. E bem poderia servir de pórtico a esta obra o aviso de Dante a encimar a porta do inferno: *Per me se va nella città dolente...*

Mas não é precisamente deste aspecto da obra que pretendo tratar no presente trabalho, mas desse outro de que acima falei, ou seja, aquele que traz em si a revelação da personalidade e do caráter do seu autor. Tal revelação, que já ficara esboçada naquela obra-prima que é *Infância*, atinge agora a plenitude, dando-nos um retrato de corpo inteiro do homem Graciliano Ramos, como já afirmaram alguns comentadores das *Memórias do cárcere*. De nada valeu a expressa intenção do autor de se conservar à parte, meio afastado, como era seu feitio, ocupando-se mais das outras personagens do que de si mesmo. Não se trata aqui de um caso de pura ficção onde o autor, aproveitando o material de suas experiências, pode transformá-lo e conservar-se fora dos acontecimentos. Pela natureza da obra, é da própria experiência vivida que Graciliano nos fala, o que o obriga a ser joguete também dos acontecimentos,

a reagir diante de certas situações, a emitir juízos sobre fatos e pessoas, a medir conseqüências, a revelar, enfim, como qualquer personagem de seus próprios romances, a natureza de sua alma.

O retrato mais corrente de Graciliano Ramos — e que a lenda já parece ter estereotipado — é o de um temperamento áspero, modos ríspidos e palavras amargas. Isto já me foi confirmado até por pessoas que de perto o conheceram. Entretanto, as *Memórias do cárcere* parecem vir em parte desmentir essa versão. Com efeito, repassados aqueles quatro volumes, fica-nos a doce sensação de termos entrado no conhecimento de uma alma muito nobre, cuja preocupação dominante é um agudíssimo sentimento de justiça, capaz de honestamente confessar suas fraquezas, e que a mais leve idéia de ter molestado alguém lança em terríveis dramas de consciência. Como explicar, pois, opiniões tão divergentes? Creio que a chave desse paradoxo pode ser encontrada na diferença entre caráter e personalidade, de que tão bem nos fala Herbert Read em *The form in modern poetry*. Em sua definição, diz o ensaísta inglês: "Pode-se explicar o caráter como sendo uma disposição do indivíduo devida à repressão de certos impulsos que, de outra forma, existiriam na personalidade; é, por conseguinte, algo mais restrito do que a personalidade. O caráter, que sempre tem tal aspecto positivo, é na realidade o resultado de certas fixações ou negações impostas à corrente da consciência. Uma corrente só adquire feição própria e direção quando confinada entre margens". E, mais adiante: "Em suma, caráter é um ideal impessoal que o indivíduo escolhe e ao qual sacrifica todas as demais exigências, especialmente as dos sentimentos ou emoções. Por conseguinte, o caráter deve ser colocado em oposição à personalidade, que é o denominador-comum-geral de nossos sentimentos e emoções".

Uma vez aceita esta diferença, já não me custa afirmar que, por trás daquela aspereza, daquela rispidez de modos e palavras, se escondia uma personalidade de sentimental. Sim, o que estas *Memórias* sobretudo nos provam é que, no fundo, Graciliano não passava de uma natureza tipicamente sentimental. O que o levava a refrear essa natureza, o que muitas vezes o impediu de dar largas ao sentimento, foi, possivelmente, o horror da pieguice. Um caráter duro, talhado em pedra, ali estava numa constante vigilância, pronto a intervir e a atalhar a mais leve manifestação desse aspecto de sua personalidade. Quantas vezes não terá sentido o ressaibo da amar-

gura por não ter posto um abraço onde deixou, atarantado, o silêncio ou um palavrão. Verifica-se isto facilmente, se atentarmos na maneira como se refere a certas pessoas que, na prisão, o surpreenderam com atos gratuitos inesperados: Capitão Lobo, quando lhe propõe um empréstimo; Cubano, ao tentar levá-lo à força para o refeitório, por não suportar a idéia de vê-lo tanto tempo sem comer; o rapaz "duvidoso", de "amabilidade excessiva", que servia o chá e cuja anomalia lhe provoca o nojo, ao ver-lhe correr as lágrimas por não poder servir mais uma caneca de chá. Estes são apenas alguns incidentes que ocorrem de pronto, mas a obra está cheia de passagens que, nesse sentido, lhe põem a alma a nu e nos dão a convicção de que só a força do seu caráter, exercendo uma dolorosa e severa disciplina sobre a sua personalidade, o mantém de pé e o impede de desabar.

Creio que a justificação de um espírito tão contraditório pode ser encontrada na própria infância do autor de *Vidas secas*. A ausência de carinho da parte dos pais e, em especial, da mãe, a insegurança oriunda da falta de maior intimidade com eles, a frieza e desconfiança maternas que sempre recebiam qualquer tentativa sua de aproximação ou afeto devem ter contribuído grandemente na formação dessa natureza ao mesmo tempo sentimental e áspera. Os mesmos motivos que, na sua meninice, lhe desenvolveram a capacidade de se enternecer, criaram também, íntima e concomitantemente, a necessidade de dela se defender, pelo receio da incompreensão.

Não cheguei a conhecer Graciliano Ramos em pessoa, infelizmente para mim. Mas as pessoas que conheço e que com ele privaram são unânimes em afirmar que se tratava de um homem excepcional. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, que foi seu amigo íntimo e sempre me fala dele com admiração, diz que Graciliano foi a figura mais marcante de sua geração. Que ele foi marcante e excepcional, provam-no à saciedade estas *Memórias do cárcere*. Prova-o o seu sentimento de justiça e o seu elevado conceito de dignidade, coisa difícil de conservar sobretudo quando já tudo em volta de nós abdicou e o próprio instinto de conservação nos convida a capitular. E Graciliano, num rasgo até para ele inesperado do seu caráter, soube mantê-la num momento em que já nenhuma esperança lhe restava e ele se via prestes a ceder, quando Alfeu,

o brutamontes cafuso que não hesitava em calcar aos pés um prisioneiro, lhe pediu em tom de mando um discurso laudatório para o aniversário do diretor da prisão. Quem, como ele, foi capaz de uma recusa em tal situação; quem, passando o que ele passou, conseguiu não se acanalhar; quem foi capaz de se impor aqueles jejuns que o poderiam ter levado à morte, por não suportar o aviltamento da comida, só pode, logicamente, ser marcante e excepcional. E o contentamento que me vem da oportunidade de conhecer um caráter tão invulgar já justifica bem a mania que tenho pelas obras de fundo confessional.

Mas o que ainda não ficou esclarecido é o título deste trabalho. Serão as *Memórias do cárcere* a obra-prima de Graciliano Ramos? Não sei. Nem isso importa agora. Que é de uma obra-prima que se trata, já definitivamente incorporada ao nosso patrimônio literário, não há dúvida. Obra de clássico que, como *Infância* e *Vidas secas*, já emparceira ao lado de Eça de Queirós e Raul Brandão à minha mesa-de-cabeceira. Obra para ser relida muitas vezes, pois, bom conhecedor da gramática, ninguém entre nós soube, como Graciliano, manter um tão perfeito equilíbrio entre a sintaxe e o vocabulário corrente no Brasil, especialmente aqui e em *Infância*. Mestre do termo preciso, sua intuição da palavra permitia-lhe aproveitar na hora exata um brasileirismo e tirar dele o máximo efeito, sem contundir as boas normas da linguagem. Apaixonado da lexicologia, irritava-se ao extremo contra o "acanalhamento da palavra", expressão por ele própria usada no 2.º volume das *Memórias*. Graciliano Ramos foi possivelmente o primeiro estilista de uma linguagem tipicamente brasileira. Nem o próprio Machado conseguiu evitar que certas construções suas soassem a português de Portugal. E os escritores mais recentes, justamente para evitar que isto acontecesse, foram logo às do cabo e acabaram "acanalhando" a gramática. Só Graciliano foi capaz de se equilibrar no meio-termo.

Mas não era isto o que eu tinha em mente ao escrever o título deste artigo. O que me levou a ele foram antes aquelas palavras de Claude Roy em *Stendhal par lui-même*, coleção *Écrivains de toujours*, a propósito da obra-prima: *"J'ai le dessein (ambitieux) de prouver ici que les bonheurs d'un écrivain et le bonheur de l'homme sont de même nature, qu'il n'y a pas d'autre moyen de faire un chef-d'oeuvre (table, pont, tableau, loi mathématique ou livre) que de faire de sa propre vie et de*

*sa propre existence un chef-d'oeuvre. Je me propose d'établir qu'il n'est d'autre moyen de* créer *un chef-d'oeuvre, que celui qui consiste à devenir soi-même un chef-d'oeuvre".* E esta é a lição que nos podem dar as *Memórias do cárcere,* a par de sua grandeza literária: a de que foi igualmente uma obra-prima a vida desse homem que deu à nossa literatura algumas de suas melhores obras-primas.

In *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 20 fev. 1954.

# "Vidas Secas": Romance e Fita

NEUSA PINSARD CACCESE

EMBORA constituindo episódio isolados, quadros da vida do sertão nordestino, cuja criação obedeceu a uma seqüência diversa da que conhecemos atualmente, *Vidas secas* possui uma unidade profunda. Os episódios foram tratados com autonomia por Graciliano Ramos, mas, reunidos como os temos agora, passaram a formar um todo coeso, indissolúvel, com uma linha definida que os unifica.

Tentemos dar-lhes uma ordem diversa da atual — a unidade estará para sempre perdida, pois essa coerência que reconhecemos no romance se fundamenta na disposição dos capítulos. A arquitetura "fragmentária" de *Vidas secas* obedece a uma exigência interna, intuída por seu criador. Assim sendo, através de episódios justapostos, o leitor recebe uma visão desconexa da realidade apresentada pelo Romancista, idêntica à percepção que as personagens têm do mundo que as cerca.

Não ocorre o mesmo com a adaptação feita para o cinema por Nelson Pereira dos Santos. O cineasta, realizando um filme dentro dos esquemas tradicionais, sentiu a necessidade de dar uma seqüência lógica, linear aos acontecimentos do romance. O obediência a uma cronologia imposta à obra desvirtua, em minha opinião, a natureza de *Vidas secas*.

Compreendo que o diretor, ao levar para a tela um romance, não realiza uma simples adaptação. Seu trabalho é

mais sutil, pois consiste em encontrar uma equivalência integral da obra, traduzindo-a em termos cinematográficos. E se falo em tradução, é justamente para lembrar as dificuldades que encontra um tradutor ao recriar uma obra literária estrangeira em sua própria língua. Mas também para o cinema é válido o velho provérbio italiano...

Leiga em matéria cinematográfica, tenho bem presente as palavras de André Bazin sobre o assunto, para não cair no erro primário de querer ver no filme o romance seguido à risca. É muito provável que, levada para a tela fielmente, a obra de Graciliano Ramos tivesse seu significado desvirtuado. Mas sei também que a grande força de *Vidas secas* está em sua estrutura original — original mesmo em termos literários — perfeitamente acorde com as necessidades temáticas. E se fazemos um trabalho comparativo entre as duas realidades artísticas, é razoável que pretendamos reconhecer no filme uma técnica que restitua o essencial da obra de Graciliano. Evidentemente não será o cinema tradicional que nos dará tal equivalência, equivalência que um cinema de vanguarda poderia, provavelmente, alcançar.

Note-se, porém, que, paradoxalmente, quando o diretor dispensa o nexo lógico entre uma seqüência e outra, o filme falha: o inesperado do aparecimento do Soldado Amarelo, na caatinga deserta, prestes a explodir com a seca, desnorteia o espectador. Claro está que, se o filme fosse todo ele elaborado numa seqüência de quadros autônomos, nada haveria de insólito na cena, como não o há no romance, em que o capítulo "Soldado amarelo" é tão desarticulado em relação ao anterior e ao posterior como na película. Na obra literária isso é um recurso técnico, coerente com a intenção do Autor.

O mesmo erro se nota no momento em que a família toda parte para a cidade. No roteiro, havia um tênue nexo entre a seqüência 20 — "Contas" e 21 — "Festa", constituído pela exposição, no armazém da cidade onde o Vaqueiro fora prestar contas com o patrão, da peça de fazenda com a qual é feita a roupa que veste Fabiano e a família, quando saem para a festa. No entanto, no filme, eliminada a cena, estamos, mais uma vez, diante do inesperado, que, na estrutura "desmontável" do romance, se justifica plenamente.

Creio que todos os críticos estão de acordo com a afirmação de que *Vidas secas* é romance cíclico. Iniciando-se com

a seca — "Mudança", reflete o período da precária estabilidade do "Inverno", encerrando-se com os prenúncios da nova seca que se aproxima — "Fuga". Em vista disso, creio ser válida a restrição feita à nova ordem dada às seqüências pelo cineasta: o capítulo VII, "Inverno", é exatamente o capítulo médio entre o I, "Mudança" e o XIII, "Fuga", e nos dá, portanto, o centro que permite fechar o círculo. Deslocado para o início do filme, prejudica essa visão global da obra, sobretudo porque implica em outras mudanças.

O ciclo climático, representado na própria estrutura do livro, reflete-se, também, em cada uma das unidades menores, que são os capítulos. Se cada um dos quadros se concentra mais particularmente numa das personagens, Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia, por outro lado, percorre um trajeto circular semelhante ao do próprio romance. O foco narrativo, em cada capítulo, parte de Fabiano, passa por Sinhá Vitória, detém-se nos dois meninos, para terminar em Baleia.

Esses círculos — amplos ou reduzidos — têm como centro as personagens, pois o Autor nos apresenta o mundo através de uma realidade interior e não através de ações ou acontecimentos. Seria possível, afirmar que o livro *Vidas secas* é constituído quase todo sob a forma de "diálogo indireto". Em todos os capítulos — e em cada um deles — o ângulo de visão é o da personagem em foco. Na verdade, o romance não é relatado em terceira pessoa, como se poderia pensar, mas num contínuo deslocar do eixo narrativo, segundo a perspectiva de cada membro da família.

Se nem sempre o filme consegue essa mobilidade absoluta, sobretudo porque não conserva o caráter cíclico de cada capítulo individualmente, e só, até certo ponto, o círculo mais amplo, há dois momentos em que a intenção de Graciliano Ramos é fielmente interpretada: por ocasião da morte de Baleia e no episódio relativo ao menino mais novo, que observa, com admiração, as proezas do pai, procurando, em seguida, imitá-lo no andar, imitação que simboliza, mais do que admiração pelo adulto — a transmissão de um destino.

Nivelados pela condição subumana de existência, e pelo primarismo de sentimentos, ações e pensamentos, homens, mulheres, crianças e animal são colocados no mesmo plano e tratados em igualdade de condições pelo Romancista. Na morte de Baleia, capítulo magistral da obra de Graciliano, temos exemplo significativo do poder de interpretação dos sentimentos,

ou melhor, das sensações do animalzinho prestes a morrer. O romance acentua sobretudo o aspecto psicológico das personagens enquanto o Diretor preferiu concentrar o filme nos fatos. Mas as duas seqüências a que aludimos provam que a técnica romanesca poderia ter sido transportada para a tela: acredito que esses eram os momentos mais difíceis de serem recriados cinematograficamente, e no entanto a câmara conseguiu focalizar a ação segundo a perspectiva do menino mais novo — tem-se a impressão de que nos "abaixamos", com relação a Fabiano — e de Baleia, acuada sob a roda, procurando um refúgio para a dor.

Por outro lado, os capítulos "Fabiano" e "Sinhá Vitória", diluídos no filme, perdem em intensidade dramática, sobretudo se nos detivermos nos monólogos paralelos, entre marido e mulher, da seqüência 54. A importância do Seu Tomás da Bolandeira, como símbolo de uma situação social, almejada por Sinhá Vitória, é acentuada no romance pelas referências reiteradas que fazem a ele Fabiano e a mulher. Seu Tomás — que não aparece em carne e osso — pode ser considerado uma personagem, e importante, pois, como os outros protagonistas, está presente em cada um dos capítulos, nos monólogos interiores. Portanto, participa desse caráter cíclico dos capítulos, enquanto que no filme o efeito se perde: sua figura deveria ter sido apresentada no lamentável monólogo referido acima.

Quero acentuar, ainda uma vez, a importância da variação de focos narrativos, segundo o ângulo das personagens, o que ocorre mesmo quando se trata da cachorrinha, como vimos. Esse recurso anula a onisciência do Autor, limitado pela visão individual de cada um dos protagonistas, apesar de emitir opiniões sobre estes. Nunca, porém, se desloca para outras figuras que enriquecem situações do romance (por exemplo, na cidade, na cadeia) e que não estejam sob as vistas dos heróis.

Pode-se dizer que o mesmo ocorre com o filme. Mesmo quando introduz um elemento novo, como é o caso do aparecimento dos cangaceiros — elemento muito significativo e exemplificador do processo de recriação positiva — o cineasta tem o cuidado de apresentar o grupo entrando na cidade, mas observado por Sinhá Vitória e os meninos. Quando os membros importantes da vila entram na cadeia, imediatamente a câmera se coloca sob a perspectiva de Fabiano, de acordo com esse princípio descoberto acima. O episódio, portanto, é coerente com o todo do filme e do próprio livro.

Uma seqüência, porém, destoa clamorosamente desse conjunto harmonioso: é a apresentação do Bumba-meu-boi. Em nenhum momento até então, e posteriormente, o narrador é onisciente, pois os fatos são apresentados segundo a perspectiva das personagens. Contudo Nelson Pereira dos Santos nos mostra uma cena de que não poderíamos ter conhecimento, já que nenhum dos protagonistas estava presente. Considero um erro de estrutura tal momento, incoerente com o próprio filme — o que é um argumento a meu favor. Sua intenção é demasiado clara e a história deixa de se "conduzir por si mesma", evidenciando a interferência do cineasta. Se à primeira vista considerei a cena "uma concessão ao folclore", sentindo que destoava do próprio filme, analisando as possíveis causas dessa impressão, encontrei-as nessa falha do tratamento cinematográfico da obra. É como se o Diretor abandonasse por alguns momentos o roteiro, para "dar uma voltinha" pela cidade, quando era preciso considerar que o importante para Graciliano não é nunca o acontecimento em si, mas as reações das personagens diante dos fatos e situações (cf. "Cadeia"; "Menino mais velho").

É curioso observar que, dada a incapacidade de comunicação oral dos protagonistas, o romance só excepcionalmente nos apresenta diálogo rudimentares. É como se fosse um filme mudo. No entanto, o filme, realizado quase como tal, violenta essa realidade fundamental, pois a ausência dos monólogos interiores essenciais no livro, ou de recursos cinematográficos correspondentes, acentua o fato social, em detrimento da repercussão dele no âmago dos protagonistas. E quando procura registrar a tentativa de comunicação entre Sinhá Vitória e Fabiano — nos monólogos paralelos já mencionados —, a película falha completamente.

Evidentemente não sei qual poderia ter sido a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos para realizar a transposição. Mas a análise aguda que André Bazin faz ao *Journal d'un curé de campagne* revela que Bresson conseguiu recriar a obra de Bernanos, inclusive substituindo processos "cinematográficos" presentes no romance por outros chamados "literários". Claro que o pároco e o sertanejo são duas realidades distintas, talvez opostas, mas ambas são interiorizadas, embora em grau diferente, e a verdade é que o filme francês conseguiu captar tal interiorização.

Sei que Nelson Pereira dos Santos preferiu dar ênfase ao social, em detrimento do psicológico, mas será essa a realidade íntima da obra de Graciliano? Não falo apenas da intenção do Autor. Refiro-me ao efeito produzido pela leitura de *Vidas secas*.

Sente-se, é claro, o problema cruciante da seca que assola o Nordeste e as implicações sociais da questão — deformação da estrutura social, deficiências do governo. Mas, mais importante que tudo isso não é o Homem que nos interessa, nessa luta heróica contra o meio avassalador? Fabiano não representará, além dos compromissos com o Nordeste brasileiro, o homem de todos os tempos, espoliado por seus semelhantes? Mais que o problema social do Brasil, no século XX, não fica a verdade de uma condição humana, sofredora, solitária, incomunicável com seus semelhantes? Não fosse assim, o romance se reduziria a um simples depoimento, limitado no tempo e no espaço. *Vidas secas* é uma obra-prima, cuja dimensão não foi captada pelo cinema, preocupado com o transitório, passageiro — o fenômeno puramente social, e, portanto, local e temporal.

Note-se que mesmo o romance decai quando, no final, Graciliano Ramos quer ser mais explícito, na referência ao problema social, terminando a obra com uma "moral": "E o sertão continuará a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos".

Creio que cabe ainda fazer uma referência ao problema do ambiente da obra em estudo. Em Graciliano Ramos, apesar de quase não haver descrição de paisagem ela é fundamental, pois a obra exprime a luta heróica do homem contra o meio adverso. Assim sendo, uma atmosfera densa, carregada envolve os protagonistas. Embora na época das chuvas o clima se torne um pouco menos opressivo, sente-se que Fabiano e Sinhá Vitória vivem em função da seca, na expectativa do desastre, como podemos observar no "Mundo coberto de penas", em que principiam a concretizar-se os prenúncios da nova seca. O céu — de onde vem o bem e o mal — é freqüentemente perscrutado pelos pobres sertanejos, em busca da salvação ou da condenação. A luminosidade intensifica o clima opressivo, sugerindo uma fatalidade que pesa sobre os pobres seres. O silêncio que acompanha os prenúncios da seca é de efeito sugestivo.

Nesse sentido, a sobriedade do filme não desvirtuou o romance; ao contrário, o chiado do carro de boi, que monotonamente se repete, pode ser comparado ao efeito do próprio silêncio, que simboliza a solidão completa.

Contudo, a aglomeração de três capítulos localizados na cidade ("Contas", "Festa" e "Cadeia", na ordem inversa em que aparecem no romance) é injustificável, tendo em vista a estrutura da obra de Graciliano. Espalhados no corpo do livro, deixam de ter uma presença marcante; servem apenas para relacionar os protagonistas com o meio social em que vivem, acentuando seu desconforto e desassossego em meio à multidão. No entanto, sucedendo-se um após o outro, os três capítulos adquirem nova força, dando um peso invulgar à cidade, que não desaparece como no romance, sob o impacto da caatinga.

Se esta análise se revestiu de um tom excessivamente negativista, é porque partiu da comparação entre o romance e o filme. Considerada individualmente, *Vidas secas* é uma película séria, honesta, sem concessões ao público. No entanto, num paralelo com o livro, tem, forçosamente, que ressentir-se da comparação. Escamoteando as dificuldades técnicas apresentadas pela obra literária, o filme não chega a recriar no espectador a mesma emoção que o texto de Graciliano desperta.

Dadas as características únicas do romance, a solução não poderia ser tão simples, segundo os cânones tradicionais da técnica cinematográfica, pois o filme corre o perigo de retratar simplesmente a vida de mais uma família sertaneja, diante do problema da seca e em seu relacionamento com as condições ecológicas que a envolvem.

Rompendo a estrutura circular do romance, o filme propõe uma história diferente, personagens diferentes. Presos no ciclo trágico da seca, que simboliza a repetição das mesmas situações fundamentais, *Vidas secas*, romance, amplia, ao mesmo tempo, a figura humana de Fabiano (e sua família), que, caindo, tornará a erguer-se, resistindo sempre e sempre à fatalidade do meio que o sufoca, caminhando, incansável — sem rumo embora, para novos horizontes.

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 1966. Supl. Lit.

# A Estratégia Narrativa de "São Bernardo"

Rui Mourão

Escrito à semelhança de *Caetés* e *Angústia*, também na primeira pessoa, *São Bernardo* apresenta uma variação de grande importância: o personagem-narrador comparece em cena enquanto se acha ocupado com a composição. Através de tomadas que se sucedem, são mostrados aos leitores, além dos acontecimentos do palco, a carpintaria dos bastidores. Definem-se, portanto, desde logo os dois planos de desenvolvimento do romance. No primeiro capítulo, o autor força a impressão de realidade dessas perspectivas situando Paulo Honório narrador como que fora do texto.

Antecipando-se a qualquer ação romanesca e sem se apresentar, uma voz que conta a história dos acontecimentos da elaboração de *São Bernardo* começa a ser ouvida. "Antes de iniciar este livro"... — é o que vamos lendo. Saindo desse primeiro lance de frase, somos levados a admitir que é Graciliano Ramos quem está com a palavra e dá início a qualquer coisa como um prefácio, mas ao chegarmos ao primeiro ponto, despencamos numa percepção equívoca. A declaração... "imaginei construí-lo para divisão do trabalho" soa-nos inteiramente fora de propósito. De acordo com os hábitos de produção literária, somente em casos excepcionais se concebe a possibilidade de um romance ser composto a quatro mãos. Existe, e isso ninguém que seja mais ou menos informado desconhece,

a velha praxe de escritores, concluída a redação dos originais, passá-los a colegas, para uma leitura prévia e posteriores aconselhamentos e sugestões. Como existe tal viabilidade, passado o primeiro momento da surpresa, deduzimos que a frase completa não é desarrazoada. O autor está nos relatando é um procedimento dessa natureza e a referência à "divisão do trabalho" não passa de uma forma irônica e estilisticamente muito expressiva de dizer. Decidindo por essa interpretação, a primeira frase do parágrafo seguinte nos parece perfeita e não tornamos a nos escandalizar com a nova informação de que os amigos "consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais". O período subseqüente é que nos vem revelar que não estamos pisando em chão firme, mas no terreno da ficção. Deparamos, de repente: "Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas"... Não é a discriminação do trabalho do sacerdote que se faz reveladora. O artista poderia muito bem solicitar a um homem dessa natureza que examinasse a problemática do livro e corrigisse as referências eruditas porventura empregadas. E como nós sabemos diante da linguagem do sarcasmo, o raciocínio é válido mesmo quando conhecemos a índole do autor e não ignoramos que se trata de um irreligioso. O que começa a levantar um dedo de suspeita é a referência a Padre Silvestre sem maiores esclarecimentos sobre a sua pessoa. Só nos reportamos a alguém sem adiantar os seus elementos caracterizadores quando se trata de nome popular, presumidamente do conhecimento de todos. Aquela alusão pura e simples a Padre Silvestre faz com que sintamos imediatamente o plano literário. E a declaração final do período de que, para a composição literária, foi convidado Lúcio Gomes de Azevedo Gondim torna a situação definitivamente esclarecida: não é Graciliano que está com a palavra. Vemos o personagem saindo da pena do escritor, de súbito já com dimensões próprias. A emoção que experimentamos diante da sua revelação se relaciona a algo parecido com um corte umbilical: a figura nasce do escritor e dele se torna independente. Temos, também, nítida representação do tempo da narrativa, acompanhamos o personagem no seu movimento de se destacar do tempo do autor e se inserir no seu próprio contexto. E é preciso que se diga, o romancista soube explorar, até às últimas conseqüências, esse artifício da implantação por descortinamento da pessoa do narrador. Aos poucos, e sempre de maneira indireta, é que nos é permitido descobrir que se trata

de um fazendeiro, que se chama Paulo, que se acha num local denominado São Bernardo, que São Bernardo é uma fazenda.

Mas se o texto, no início, insiste em destacar para fora da história relatada por Paulo Honório a história da sua labuta criadora, dois passos adiante começa a nos exibir novo ângulo de visão por onde podemos verificar que aquela superposição de planos não passa de simples aparência, pois o que há entre eles na verdade é complementação, integração e fusão absolutas. Para compreendermos devidamente o fato, torna-se necessário observar a forma pela qual vai sendo esboçada a figura do narrador. A tarefa é das mais fáceis, uma vez que, no momento mesmo em que se projeta para o exterior do romancista, já o estamos enxergando com as suas feições. A impressão de sarcasmo que vínhamos tendo até ali se dilui, de repente, e nos descobrimos diante de um perfil nitidamente recortado. Desde a primeira frase do livro — ... "imaginei construí-lo pela divisão do trabalho" — que a caracterização de Paulo Honório se realiza. Aquele enunciado principia pondo em relevo a linguagem de uma inteligência declaradamente prática que, objetivando bons rendimentos no trabalho, sabe que a sua distribuição por vários braços torna-o menos penoso, além de diminuir o tempo a ser gasto. E à frente, será acrescentado: "Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa". (p. 7). Concluímos, então, que aquele homem não é apenas prático; move-o igualmente uma intenção açambarcadora. Optou pela divisão de esforços enquanto a obra era dificuldade a ser enfrentada, porém desejava ser o beneficiário exclusivo, quando ela fosse resultado a ser apresentado. É ainda um misto de senso de objetividade e espírito interesseiro que o levará a afirmar: ..."já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito eu meteria na esfomeada *Gazeta* mediante lambujem". (p. 7). E mostra-se também desabusadamente pragmático e cabeçudo: não compreende que não se possa escrever como se fala, não perde nunca tempo com rodeios, patriotismo para ele é pura mania, ninguém o tira de suas próprias idéias, decide tudo unilateralmente. Tais constantes do temperamento de Paulo Honório, se não são uma forma de violência por si mesmas, como violência se revelam normalmente, pois o traço preponderante do seu caráter é a rudeza e o primitivismo. Ao encerrar o ajuste com Gondim, para a composição do livro, não discute

a conveniência da interrupção do trabalho, não emite qualquer comentário diplomático para uma saída delicada; diz apenas, de maneira fulminadora: "— É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim". (p. 9).

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente, não poderia deixar de ser uma confirmação da outra. A sua expressão se resolve em frases curtas, na maioria de tom ríspido, e repletas de gírias. E a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida em que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante. Esse aspecto começa a ser entrevisto a partir do segundo capítulo. Depois de informar que iniciou a redação sozinho e que afinal chegara à conclusão de que assim seria melhor. de vez que, pretendendo narrar a sua vida, havia fatos que não revelaria diretamente a ninguém, abre o parágrafo seguinte anotando: "Continuemos". (p. 11). Se essa frase fosse cortada, a página permaneceria com o seu sentido perfeito. Graciliano, que escreve se limitando sempre ao essencial, ao rigorosamente indispensável, teria sido traído, nessa passagem, por esse elemento? De maneira nenhuma. Ele é dispensável como ligação entre os dois parágrafos, que se articulam independentemente daquela referência discursiva a um ato que se efetiva de maneira automática, mas é altamente significativo enquanto pretende concretizar a própria imperícia do narrador. Prosseguindo na leitura, vê-se que, ao anotar "Continuemos", o autor ilustrava na prática o que deseja explicar. E constata-se também que o propósito de coerência foi levado a tal ponto que chegou a nos oferecer até uma imagem das concepções artísticas de Paulo Honório. Depois de declarar que vai contar a sua história e que a composição será imperfeita, termina afirmando: "Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda". (p. 11). Para ele, realizar um romance é apenas contar uma intriga, sem a preocupação da maneira de contar. Pouco adiante, porém, a sua visão do problema vai restar um tanto duvidosa: "As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor." (p. 13). Essa impressão se acentua com a pergunta que faz a si mesmo, glosando o pronunciamento que acaba de realizar: "Então para que escreve?" (p. 13). Estaria demonstrando

não ser tão ignorante quanto supomos, com relação aos problemas estéticos? O que fica claro aqui é apenas que a literatura pela literatura não o interessa. Homem prático, jamais se voltaria para a arte se dela não pudesse tirar partido. A expressão narrativa é utilizada por ele como simples instrumento: sentindo necessidade de confessar-se, por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca. O autor sublinha o fato por meio do diálogo de Paulo Honório consigo mesmo: "— Então para que escreve? / — Sei lá!" Está sendo movido por força incontrolável; escreverá um livro, bancará o escritor, por uma imposição de sua organização psicológica.

A explicação estilística da imperícia do narrador não se detém por aí, e se mantemos os olhos bem abertos acabamos percebendo o panorama surpreendente que ela nos escancara. Até certa altura do segundo capítulo, o leitor vem pensando que as páginas escritas pelo personagem se amontoam ainda irreveladas, depositadas sobre a mesa, e que, antes de exibi-las, ele se estende relatando as peripécias da batalha criadora. De repente, lê: "De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê". (p. 11). Se não atentou para o sentido dessa frase, pouco depois será fatalmente colocado diante daquilo que o autor pretende dizer: ..."já estraguei diversas folhas e ainda não principiei". "Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados". (p. 13). Durante todo o tempo Paulo Honório redigia era as páginas que vínhamos lendo. Terrivelmente inábil, sem saber como iniciar a narração de sua vida, lança-se à tarefa começando por declarar a sua perplexidade. E todo o trecho ganha uma expressividade nova ao percebermos que aquela conversa prévia não revela apenas a condição intelectual do personagem e é profundamente denunciadora de sua atualidade psicológica: anotando aquela lenga-lenga, está é procurando fugir à confissão direta e franca. Mas o certo é que aquela escrita acabou funcionando como as histórias sem nexo e aparentemente despropositadas que os psicanalistas pedem aos clientes, antes das confissões, e que têm por objetivo eliminar a tensão do espírito do paciente, ambientá-lo com o inquisidor e libertar o fluxo das recordações. Vencidas essas linhas de tergiversação inicial, Paulo Honório vai cair em cheio na confissão, com todo o senso de objetividade que o caracteriza. Olhando por esse ân-

gulo, vemos como os dois planos da composição se encontram profundamente penetrados; a passagem de uma superfície a outra corresponde a simples variação de perspectiva para a contemplação do mesmo fenômeno. E sentimos que o sopro de vida que anima os dois primeiros capítulos é mais verdadeiro e convincente do que supúnhamos: aquelas páginas não nos oferecem informações sobre a vida, porque são a própria vida acontecendo.

O relato busca concretizar o movimento desenvolto do espírito no seu acontecer e isso se apresenta ainda mais visível no capítulo III, onde a confissão principia trabalhada estilisticamente de maneira rigorosa. A rudeza da escrita de Paulo Honório continua sendo explorada. "Começo declarando que"... — anuncia aos quatro ventos, e percebemos que o segmento é da mesma natureza do "Continuemos" do capítulo anterior. A forma de iniciar a narrativa também documenta a sua imperícia. Depois de oferecer uma demonstração perfeita de como se abre um romance moderno — de maneira fragmentária, como se praticasse um corte vertical na realidade — o autor põe nas mãos do personagem um processo que lembra os velhos tempos do ficcionismo ainda titubeante: este começa a história apresentando ao leitor o seu cartão de visita, se identificando pelo nome, idade, peso, e pela descrição dos seus principais traços fisionômicos. Aqui, porém, não é mais explorada apenas a inabilidade de Paulo Honório. É preciso considerar a confissão como fenômeno em si para se chegar a apreender a completa intencionalidade do texto. Vencidas as dificuldades que o impediam de abrir-se, o personagem se entrega, passa a se oferecer com franqueza, com sinceridade. E o depoimento se faz caoticamente, em ritmo vertiginoso. Em poucas linhas resume a maior parte de sua existência, repassa os acontecimentos mais importantes que tiveram lugar entre a meninice e a idade madura. Paulo Honório não vai simplesmente libertando a memória, desafiando o encadeado de quadros que permaneceram em suas retinas; a consciência participa apaixonadamente daquele recordar. O que interessa não é apenas o registro dos fatos e seu julgamento, dos fatos e sua repercussão dentro do espírito. Às vezes a consciência se antecipa aos fatos: "Para falar com franqueza"... (p. 15); "Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa" (p. 16); "Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência" (p. 16). Nos primeiros parágrafos há mais comentários do que propria-

mente informação sobre o seu passado. O que o segundo apresenta de concreto, por exemplo, são as dúvidas do personagem a respeito da sua idade correta e do dia do seu aniversário, desde que a certidão de batismo que possui lhe parece irregular, não mencionando pai nem mãe, apenas padrinhos. Tudo o mais que ali figura são reflexões inundantes:

> "Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. Em todo o caso, se houver diferença, não deve ser grande; mês a mais ou mês a menos. Isto não vale nada: acontecimentos importantes estão nas mesmas condições". (p. 15).

Esses comentários se estendem inclusive tomando conta do parágrafo terceiro:

> "Sou, pois, o iniciador de uma família, o que, se por um lado me causa alguma decepção, por outro me livra da maçada de suportar parentes pobres, indivíduos que de ordinário escorregam com uma sem vergonheza da peste na intimidade dos que vão trepando". (pp. 15 e 16).

Até esta altura, preponderam os comentários; em seguida, dá-se a inversão. Com isto, fica reproduzido o próprio movimento da consciência, que parte de dentro de si para atingir os fatos.

Sustentando-se a narrativa, daí para a frente, principalmente nos fatos, não deixa ainda a consciência de estar no comando ostensivo da memória, e nós a percebemos interferindo abertamente e selecionando os elementos para estruturar a confissão. Pode-se ir anotando: "Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces" (p. 16), que é a chave da narração do quarto parágrafo; "Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço" (p. 16), que é a chave da narração do quinto e do sexto parágrafos; "Nesse tempo eu não pensava mais nela"... (p. 16), que se apóia no "Quando me soltaram"..., a duas linhas acima, e que é a chave da narração do sétimo e do oitavo parágrafos; "A princípio o capital se desviava de mim"... (p. 17), que é a chave da narração que

se estende do nono ao décimo quarto parágrafos; "Não tornei a aparecer por aquelas bandas" (p. 18), que é a chave da narração do décimo quinto parágrafo; "Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata" (p. 18), que é a chave da narração do décimo sexto parágrafo. Observe-se que todas essas chaves são marcações temporais. Aqui também o autor dá idéia do movimento vivo da confissão, que saindo das informes considerações iniciais — até aquela primeira chave "Lembro-me de um cego"... o tempo e o espaço que a sustentavam eram os da atualidade de Paulo Honório, o tempo e o espaço da história de Paulo Honório não fizeram a sua entrada — começa a se arrimar como uma construção que vai se desenvolver com dimensões próprias.

À medida que nasce o tempo do relato do personagem, é forçado o contraste entre ele e o tempo da atualidade do narrador, de forma que vemos superfícies num incansável movimento de submergir e emergir. "Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida que vendia doces", (p. 16) começa Paulo Honório a levantar o mundo do seu passado. Em seguida, comenta: "O cego desaparece" e conta:

> "A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar mor da capela".

Afunda de novo para o esboço abandonado: "Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço", mais considera: "Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência", num ligeiro movimento de vir à tona para tornar logo a mergulhar: "Numa sentinela"... etc. À p. 18, mais uma vez subirá; vem narrando: "Afinal, cansado daquela vida de cigano, voltei para a mata. Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira do Navio, acompanhou-me" e logo passa a fazer observações: "Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão". À p. 17, realiza um salto dentro do próprio passado: "De bicho na capação (falando com pouco ensino)" — prossegue relatando — "esperneei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado", e de súbito empreende o pulo: "Depois vin-

guei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde". Essas informações que acrescenta, pertencem ao passado, embora não àquele que dá a linha da história de Paulo Honório, porém é inegável que o lance faz a narrativa chegar ao presente, representando nem mais nem menos do que um comentário do narrador que desejou ligar aqueles primeiros fatos às suas conseqüências. Esse movimento de níveis que se substituem demonstra claramente, acima das dimensões espácio-temporais o que estrutura efetivamente a narrativa é a própria consciência no seu movimento real de implantação: tanto a preocupação do personagem em nos oferecer os fatos e os seus comentários como o esforço para juntar os fatos do passado aos do presente têm a finalidade de unificar as impressões sobre os fatos e fazer brotar a consciência, que surge à medida em que abrange essa totalidade. No corpo geral do capítulo, essa tendência à unificação de impressões se apóia em soluções estilísticas que exprimem mera ligação: "Para falar com franqueza"... (p. 15); que indicam a reiteração da mesma idéia: "Quando me soltaram... / Nesse tempo"... (p. 16); que são conclusivas: "Sou, pois, o indicador de uma família, o que"... (p. 15) ou "Afinal, cansado daquela vida"... (p. 18), que termina por fazer o arredondamento de todo trecho.

O capítulo pode ser considerado uma amostra de toda a estrutura do livro. Essa transmutação de superfícies, naturalmente em ritmo mais espaçado, é o que ocorre do princípio ao fim de *São Bernando*. Paulo Honório se aprofunda em sua história, se aprofunda no seu passado, e de tempos em tempos emerge à atualidade. Os comparecimentos, cá em cima, constituem como que a pontuação do texto, fechado os seus vários segmentos narrativos. Fecha-os localizando dentro do corpo geral do romance, que tem várias perspectivas e a todas famintamente absorve, a todas se sobrepõe, no fluir e refluir constante da consciência, que não cessa de se voltar sobre si, de se completar, de se realizar. A realidade do açambarcamento de um plano por outro se faz ainda mais perceptível em virtude de, nesse primeiro nível, não haver propriamente dimensões espácio-temporais. As ações encontram-se reduzidas a coisa nenhuma; o que se impõe verdadeiramente é uma lucidez que se derrama, que a tudo envolve, que persiste sendo aguçada. Imaginamos apenas que o personagem no presente — num eterno presente que se renova — acha-se assentado a

uma mesa e move a pena. Só temos noção do avanço do tempo porque, cada vez que emergimos, o trabalho de Paulo Honório está mais adiantado. De longe em longe, somos informados sobre alguns de seus movimentos:

> "Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas — e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel." (p. 113).

Mas quando isso nos é dado à percepção, já é simples memória, aspecto do passado.

In *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 nov. 1968. Supl. Lit.

# Graciliano Ramos e o Sentido do Humano

Otávio de Faria

---

*Mas, isso provém do fato de eu não ter estima por mim. Pode, porém, um homem que se conhece a si mesmo, estimar-se, mesmo um pouco que seja?*
*Dostoiéwsky* [1]

Se *Infância* me parece ser o livro mais importante de Graciliano Ramos — não o melhor, que certamente é *Angústia* — é que só vejo um caminho seguro para a compreensão do fenômeno literário chamado Graciliano Ramos, a criação levando ao criador e o criador levando à criança, ao menino que existiu nele e nunca morreu inteiramente. Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, Em uma palavra: o sentido que tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas. Os homens...

[1] Dostoiéwsky, F. "Zapisli iz podpolia", *Mémoires écrites dans un souterrain*. Trad. francesa, Paris, Ed. Bossard, 1926, p. 32.

Os homens, variações do homem — desse homem no qual o menino se transformou, contra quem lutou a vida inteira, mas que jamais conseguiu dominar inteiramente. Os homens, reflexos do homem — desse homem no qual o menino jamais pode acreditar e confiar, pois foi desde cedo que o conheceu em todas as suas características de intolerância e desamor, falsidade e hipocrisia — desse homem de quem suas Memórias (*Infância*) nos dão um tão pungente retrato (ou auto-retrato) quando nos contam certa passagem da convivência do menino Graciliano com as filhas de seu Nuno:

> "Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. Examinavam-no sérias, achavam o pano e os aviamentos de qualidade superior, o feitio admirável. Envaideci-me: nunca havia reparado em tais vantagens. Mas os gabos se prolongaram, trouxeram-me desconfiança. Percebi afinal que elas zombavam, e não me susceptibilizei. Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara. Em geral me diziam com franqueza que a roupa não me assentava no corpo, sobrava nos sovacos. Os defeitos eram evidenciados, e eu considerava estupidez virem indicá-los. Dissimulavam-se agora num jogo de palavras que encerrava malícia e bondade. Essa mistura de sentimentos incompatíveis assombrava-me — e pela primeira vez ri de mim mesmo. A doçura picante não me reformava, é claro, mas exibia-se como eu poderia ter sido se a natureza e o alfaiate me houvessem dado os recursos indispensáveis. Satisfazia-me a idéia de que a minha figura não provocava inevitavelmente irritação ou desdém, e as novas amigas surgiram-me compreensivas e caridosas. Guardei a lição, conservei longos anos esse paletó. Conformado, avaliei o forro, as dobras e os pospontos das minhas ações cor de macaco. Paciência, tinham de ser assim. Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco..."[2]

[2] *Infância*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1955, pp. 187-188.

Assim, nessa recordação aparentemente tão insignificante, vemos surgir, através do miúdo e desconfiado menino Graciliano todo o futuro vulto literário do grande e modesto, precavido e lúcido, extraordinário Graciliano Ramos.

Impossível — desde logo se vê — falar de uma infância feliz. Ou amena. Ou incolor. Pelo contrário, raramente elementos adversos se conjuraram a tal ponto para criar, ao redor de uma criança, insegura e tímida, medrosa, confusa e pouco consciente de qualquer qualidade superior, tantas forças de nivelamento e asfixia, de renúncia aos pendores naturais. Se o menino pouco (ou quase nada) tinha consciência de sua singularidade, de um qualquer valor que o tornasse merecedor de um interesse, de um cuidado maior, menos ainda o tinham os que o cercavam, desde os mais próximos (pais e avós) até os mais distantes (orientadores, professores primários). Os que o viram nascer, tanto quanto os que o assistiram crescer e patentear as primeiras reações ante o mundo, não o diferenciaram de um outro qualquer, medíocre, quase nulo, ou semelhante a não importa que criatura desprovida de qualidades, grandes ou pequenas, físicas ou intelectuais. Olharam-no, viram-no, ouviram-no, e nele não perceberam senão o ser triste e pobre, feio e magro, insignificante e turvo, quase embotado, de que seu próprio testemunho nos dá conta em tantas e tantas ocasiões. Ouçamo-lo falar (— e em variadas vezes, por isso mesmo tão mais significativas): "Em conformidade com a opinião de minha mãe, considerava-me uma besta"[3], ou "...mas era bruto em demasia"[4], ou "Eu tinha o juízo fraco e em vão tentava emendar-me: provocava risos, muxoxos, palavrões"[5], ou "Eu era meio parvo, todos se impacientavam com a minha falta de espírito"[6], ou "Aos nove anos eu era quase analfabeto"[7], ou ainda "Eu nunca revelara nenhum gênero de aptidão"[8]...

3 *Infância*, p. 192.
4 *Infância*, p. 193.
5 *Infância*, p. 198.
6 *Infância*, p. 199.
7 *Infância*, p. 189.
8 *Infância*, p. 118.

Em casa, nenhuma afetividade maior. Pelo contrário, o mais ferrenho regime de patriarcado, rigoroso e cego, fechado a qualquer compreensão e simpatia mais humana e generosa. A desconfiança era geral. Tanto assim que, tal como ele próprio testemunha, nessa época:

> "Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o solo vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos de casa eram fortes. Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese — e isto me desorientava."[9]

Nesse ambiente, os pais, quase tiranos, incompreensivos, freqüentemente singulares, instáveis, ele desde logo os caracteriza para a posteridade:

> "...um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. Esses dois entes difíceis ajustavam-se. Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos".[10]

Ele "terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso"[11], gritador, xingador, vaidoso, mesquinho, quase inconsciente de suas limitações, avaro... pois, "só não economizava pancadas

[9] *Infância*, pp. 19-20.
[10] *Infância*, pp. 14-15.
[11] *Infância*, p. 28.

e repreensões. Éramos repreendidos e batidos".[12] Nenhuma ternura, nenhuma generosidade no julgamento paterno:

> "Reprodutor mesquinho, sujeitava-se à moral comum — e naquela bênção engrolada ao amanhecer e ao cair da noite (que dava à filha natural, à extraordinária Mocinha) havia a confissão de que lhe faltava o direito de cobrir muitas mulheres, gerar descendência numerosa. Cobria e gerava, mas devagar e com método. Era um patriarca refletido e oblíquo, escriturava zeloso os seus escorregos sentimentais."[13]

Mas, pior ainda, é o amargurado retrato... ou julgamento materno:

> "O que nessa figura me espantava era a falta de sorriso. Não ia além daquilo: duas pregas que se fixavam numa careta, os beiços quase inexistentes repuxando-se, semelhantes às bordas de um caneco amassado. Assim permanecia, contendo bocejos indiscretos. Miúda e feia, devia inquietar-se, desconfiar das amabilidades, recear mistificações. Quando cresci e tentei agradá-la, recebeu-me suspeitosa e hostil: se me acontecia concordar com ela, mudava de opinião e largava muxoxos desesperadores."[14]

(Ah! aquele "paletó cor de macaco", a mãe também o trazia consigo!...)

Naturalmente, o ambiente doméstico era difícil. E os choques, inevitáveis, não cessavam de se produzir. A propósito de tudo e a todos os momentos — dos objetos que desaparecem (o cinturão...) e das dificuldades do estudo, das ocasiões em que o menino Graciliano se chocava com a intransigência e a incompreensão dos pais, como naquelas em que o revoltava a injustiça, privada ou social, com que deparava. O menino crescia, o menino enfrentava os primeiros problemas sérios da vida e eis que só encontrava, à sua volta, indiferença,

12 *Infância*, p. 29.
13 *Infância*, p. 152.
14 *Infância*, p. 37.

a cegueira de uma disciplina que não conhecia contornos nem atenuações. Nenhuma compreensão, nenhuma simpatia ou mão estendida que o auxiliasse a fazer face ao mundo exterior. Mesmo no caso, no dolorosíssimo caso da doença de olhos que o perseguiu na meninice, torturando-o durante "semanas e semanas", a ponto de ele ter de viver

> "na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. As pálpebras inflamadas colavam-se. Para descerrá-las, eu ficava tempo sem fim mergulhando a cara na bacia de água, lavando-me vagarosamente, pois o contato dos dedos era doloroso em excesso."[15]

A par disso, os apelidos na intimidade, os tristes, os deprimentes apodos: "bezerro encourado" e "cabra-cega" (dados, ambos por sua mãe... E confessa: "Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.")[16]

Assim, à sua volta, tudo é julgamento e disciplina, regra cega e ininteligente que detesta e tem de detestar, que rejeita e rejeitará, desde então, até o final de sua obra e para todo o sempre.

Sem quase nenhum carinho, sem maior afeto, só identificando injustiças e incompreensões à sua volta, como naquele triste e equívoco caso do mendigo Venta-Romba, por acidente tratado quase como um cangaceiro qualquer[17], cresce o menino Graciliano, inconformado e revoltado, tornando-se até mesmo "insolente e grosseiro", em casa, depois da prisão de Venta-Romba[18] — tão indócil e anti-social que só encontra simpatia e afinidade entre desclassificados e "ignorantes" (seus melhores mestres, segundo confessa[19]), verdadeiros "humilhados e ofendidos", espécie de escória social que "mitos obsessores" do tipo Amaro Vaqueiro, padre João Inácio, Cirilo da Engrácia, seu Ivo, etc. — e, principalmente, José Baía, personificarão, para ele, não só no maior momento de sua obra criadora

15 *Infância*, p. 131.
16 *Infância*, p. 131.
17 *Infância*, p. 217.
18 *Infância*, p. 223.
19 *Infância*, p. 113.

(*Angústia*), como nos melhores instantes de sua plenitude literária (*Infância*).

"Enorme tristeza por não perceber nenhuma simpatia ao redor"...[20] É esse, sem dúvida, o impacto fundamental na experiência de Graciliano Ramos em relação ao mundo. Esse mundo desprovido de carinho e de amor, banhado por uma desconfiança total, é o mundo que, mais tarde, suas obras de criação artística vão reproduzir.

Muito se falou do "pessimismo" de Graciliano, tornou-se a falar, insistiu-se na sua agressividade em relação ao mundo. Mas, quase nunca se salientou que, na verdade, não foi ele o agressor — o mundo é que foi em relação a ele: o ambiente familiar, a escola, o meio físico, Buíque, Viçosa. O pessimismo decorreu: foi apenas um reflexo num espelho polifacetado...

Certo, em sua obra, não faltarão depoimentos de que não eram cor-de-rosa os óculos com que via os homens. Desde os mais negros pensamentos de Luís da Silva de *Angústia*, até o painel de *Vidas secas*, desde a mesquinhez do ambiente da cidadezinha de *Caetés* ou da fazenda de Paulo Honório em *São Bernardo*, até a massa de recordações ainda úmidas de sofrimento de *Infância*, é sempre o mesmo quadro cinzento e triste, quase asfixiante, o que encontramos disseminado em toda a sua obra. E até mesmo em depoimentos singelos como os das *Histórias de Alexandre*, vamos deparar com esse mesmo estado de espírito de desilusão e ceticismo que faz o bom e digno Alexandre dizer ao amigo Firmino, ora num tom ora noutro, a mesma conclusão única: "Tudo neste mundo é canoa furada...[21] ou então: "O que tem valia não dura, seu Firmino."[22]

Pessimismo? Simples pessimismo? Não creio. Na verdade, para Graciliano Ramos não se tratava senão de dar testemunho da verdade — da verdade humana — da realidade que estava gravada nele desde menino, de reproduzir o mundo que vira, que era ele próprio, corpo e alma de sua existência. (Eis porque me parece que fala bem o Álvaro Lins que se refere à "Libertação de um homem que se evade de um mundo que detesta"[23]). Sim, a coincidência das imagens — as da infância

20 *Infância*, p. 109.
21 *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, Martins, 1966, p. 71.
22 *Alexandre e outros heróis*, p. 91. 1
23 Lins, Álvaro. *Jornal de crítica*, 2.ª série, p. 82.

e as do escritor já homem feito — não é senão o sinal mais sensível da sua admirável fidelidade à verdade humana, à exatidão dos fatos, à implacável realidade exterior que não sabe e não quer disfarçar ou deturpar. Por demais escrupulosa? Às vezes quase fanática? Mas, como poderia deixar de ser assim, se o homem que escreve, que corrige, que "tortura", que se exacerba no aprimoramento do texto, não é senão o menino desconfiado, vigiado, espezinhado, em quem ninguém vê qualidade alguma e os mais próximos, por mais afeição que no mínimo lhe tenham, só sabem descobrir defeitos: preguiça, lentidão no aprendizado do alfabeto e das primeiras letras, parvalhice, juízo fraco, etc., etc.?

A reação desse menino, o lento tomar de consciência das dificuldades a superar, do melhoramento a conseguir, da perfeição a procurar (se não a atingir), do polimento final, — eis a obra de Graciliano Ramos. Um homem em busca do menino que ele foi, um escritor em luta para ter o direito de publicar o que lhe vem à mente dizer — eis também, e em síntese, o caminho literário do ficcionista cujas raízes brotaram da infância de *Infância* para atingir a esplêndida floração de *São Bernardo* e *Angústia*, de *Vidas secas* e *Insônia*.

Não poderia deixar de ser um caminho áspero, bem árduo, dos mais penosos, durante o qual o gotejar de sangue do menino, que às próprias expensas aprende a lição da vida, e o do escritor, que tenta reproduzí-la com o máximo de honestidade e rigor literário, formam um tecido dos mais dolorosos que conheço — e, também, dos mais complexos, intricados, cheios de idas e vindas, o passado invadindo constantemente o presente da criação artística, a ficção dando cor e fazendo sangrar ainda mais as recordações da meninice, *Angústia* e *Infância* se confundindo, se interpenetrando, se completando, emergindo como um grito, desesperado e alucinante, de criança abandonada em plena hostilidade do mundo.

"Escreve com teu sangue e verás que sangue é espírito"[24], ensinava Nietzsche, na palavra de seu Zaratustra — e não foi senão com sangue que Graciliano Ramos escreveu, ao longo

[24] Nietzsche, F. *Also Sprach Zarathustra*, Leipzig, A. Kroner Verlag, 1930, p. 41.

de sua vida, desde as primícias de *Caetés* e *São Bernardo*, até as "despedidas" de *Infância* e *Memórias do cárcere*, sem falar na obra de plena maturidade e de máxima realização: *Angústia*, acompanhada de alguns verdadeiros "capítulos extras" que são, na verdade, vários dos contos de *Insônia* (como "O relógio do hospital", "Insônia", ou "Paulo"). O sangue que vinha gotejando desde a primeira meninice (e Olívio Montenegro confirma esplendidamente a tese, quando diz: "O menino Graciliano aprendeu a ver e conhecer as pessoas como ele aprendeu a ler — às próprias custas e suando sangue."[25] Esse sangue que a incompreensão e as injustiças sociais arrancaram, primeiro de seu espírito (desde cedo predispondo-o contra a "autoridade", como ele próprio confessa, ao comentar o episódio de Venta-Romba[26]), depois de seu próprio corpo (e cada página de *Infância* — "Um incêndio" como "Minha irmã natural" (Mocinha), "Venta-Romba" como "A criança infeliz" — e cada linha de *Memórias do cárcere*, não testemunham senão nesse mesmo e idêntico sentido), esse sangue, engrossado, tumultuado pelo sofrimento íntimo e pela compaixão humana provocada e exacerbada pela contemplação da miséria de sua terra de origem, vai constituir o magma em que sua obra se vai vazar e condensar, esplendendo na concretização máxima de sua força criadora que é *Angústia*.

Tudo aquilo que vinha sendo represado nele, a luta entre o menino e o homem, entre o pai e o filho; depois, entre o pai e o filho; depois, entre o regional e o universal, o objetivo e o subjetivo, o particular e o humano, como que explode nessa verdadeira orquestração de loucura e crime, de sofrimento e ódio: *Angústia*. Tudo o que de mais recôndito e maldito, recusado e complexado, havia no menino de Buíque e Viçosa, tudo o que "sobrava" das mágoas íntimas do episódio do paletó cor de macaco, invade, violento e como que a contragosto, o esquema inicial do romance. A curva que vinha de *Caetés* — máximo de objetividade do romancista, não obstante todas as "contribuições pessoais" canalizadas para o herói, João Valério —, passando por *São Bernardo* com a sua frieza quase machadiana e o seu rigor estilístico de encomenda "graciliânica" — chegava a um extremo de

[25] Montenegro, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1953, p. 227.

[26] *Infância*, p. 223.

subjetividade em *Angústia*, função da força quase dostoiewskiana com que as "recordações" da infância invadiam a "intriga" inicialmente proposta pelo romancista e passavam a dominá-la, impondo-se ao tumulto interior do herói, Luís da Silva, o mais autêntico "caeté" do autor de *Caetés*.

São realmente essas recordações que, através das vozes da memória de uns e de outros, do cabo José da Luz, de Rosenda, de Padre João Inácio, de Teotoninho Sabiá, do velho Acrísio, de sinhá Terta, de Antônio Justino e, sobretudo, de José Baía, cangaceiro amigo, e de Amaro Vaqueiro (e são, não nos esqueçamos, "personagens" de *Infância* — das Memórias reais, portanto), levam para a frente, impelem mais e mais Luís da Silva a estrangular Julião Tavares — forçando-o mais, muito mais, do que os próprios personagens obsessores de *Angústia* (essa "Memórias irreais", se assim se pode dizer): esses vultos chamados seu Ivo, seu Evaristo, Cirilo de Engrácia, Moisés, Pimentel etc.

Caso realmente impressionante, esse do romance *Angústia* em que os personagens obsessivos da memória real têm mais força e mais poder sugestivo (tanto sobre nós, leitores, quanto sobre as ações do herói) do que certos personagens criados pelo romancista — e isso explica bem o que poderemos chamar as *duas velocidades* de narração em *Angústia* ou o que Joel Pontes tão bem distinguiu em sua "ação", isto é: a "ação reflexa intensa" e a "ação propriamente dita, lenta e cheia de meandros"[27].

É verdade que há inúmeros casos mistos, como o desse Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o avô (no romance *Angústia*), mas que, evidentemente, é um personagem composto de "recordações" de *Infância*: quem sabe, do avô e do próprio pai do romancista. E há os outros "vultos" de *Angústia*: seu Ivo, seu Evaristo, Cirilo de Engrácia, confusos, às vezes disformes, e que é bem possível que pertençam ao mundo de uma "provável" "Adolescência" que acaso, um dia, viesse continuar *Infância* e sobre a qual Graciliano Ramos silenciou... ou não teve tempo de falar. (Também, em *Insônia* vamos encontrar muitas, inúmeras referências aos temas de *Infância*)[28].

[27] Pontes, Joel. *O Aprendiz de crítica — I*. Recife, Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal, 1955, p. 113.

[28] *Insônia*. São Paulo, Martins, 1965, pp. 40, 48, etc.

Seja como for, o que importa salientar nesse tumulto de vozes em torno de Luís da Silva — vozes da memória "ressurgidora" ou da criação artística — é a influência decisiva que vão ter nos movimentos do herói, na sua precipitação pelo caminho do crime. Naturalmente, elas não só o acompanham comò um coro ou uma espécie de espelho (que fosse espontaneamente deformante), como agem, participam de seu tormento interior, incitam-no a agir, instigam-no na direção que as suas mais secretas resistências procuram evitar que tome. Funcionam, até, como certas "idéias" em relação aos heróis de Dostoiéwski: tentam-nos, zumbem à volta deles, não esmorecem diante das primeiras recusas, até que, uma vez tendo conseguido ser recebidas, insistem, tornam a tentá-los, fixam-se, instalam-se, acabam por dominá-los inteiramente, levando-os aos últimos limites de suas possibilidades secretas. Assim, perfeitamente semelhantes, as vozes que Luís da Silva ouve — tremendas —, que rejeita, que torna a ouvir — praticamente quase inaudíveis — e que, se nada de declarado lhe dizem em relação ao crime, são, no entanto, como que o único clima em que ele pode brotar e se desenvolver: os próprios dias precursores do crime. Acompanham-no, persistentes e sorrateiras e eis que, ao acaso de uma espreita, já penetraram nele, já o envolveram, já o lançaram nesse torvelinho de ódio e morte impossível de dissipar ou deter. O crime surgirá quase forçado, ordenado (mas, por que forças?...), como se as mãos do criminoso tivessem horror do ato em si, mas não pudessem deixar de executá-lo. Pois, até um desígnio frio, quase anônimo e multíplice, conduziu toda a ação. Inclusive, a arma do crime, foi involuntariamente que veio ter às mãos do criminoso...

E é nesse ponto que o Luís da Silva de *Angústia* mais se opõe ao Paulo Honório de *São Bernardo.* Aqui o cálculo frio, gelado, desde a conquista material da fazenda dos Padilha até o casamento com Madalena e a constituição convencional da família — ali o sentimento desvairado, o barco atirado em pleno oceano das paixões e dos imprevisíveis cálculos alheios. Paulo Honório, egoísta, ciumento, invejoso, cínico, vil por natureza, margeia o delito e sempre o evita — Luís da Silva (no fundo nem melhor nem pior do que ele), é a vítima do crime pela sua fraqueza, pela mesquinhez de seu temperamento, preguiçoso e abúlico. E, no entanto, dizem todos — e não há

como recusar a evidência da constatação — são, *ambos, possíveis* imagens de Graciliano Ramos que neles se dá, corpo e alma — verdadeira "projeção dele próprio", como bem diz Adolfo Casais Monteiro[29] — como está, todo ele, no João Valério de *Caetés* e no Fabiano de *Vidas secas*. Então, como explicar a aparente contradição, o choque de tanta atividade e tanta passividade anímica?

Não vejo maior dificuldade em eliminar a antinomia. Como a maioria dos autênticos romancistas, Graciliano Ramos é um autor, um criador que se *dá*, em cada obra, em todas as suas "possibilidades" para melhor procurar testemunhar sobre o homem, isto é: para melhor encontrar *o homem*. Pois, esse é o objetivo supremo de sua busca, de sua "curva" sobre si mesmo, sobre o menino que ele foi, sobre o ser adulto em que as asperezas do mundo acabaram por transformá-lo. Assim, se assume tipos variados de humanidade, desde o extremo egoísmo de Paulo Honório até o do mediano João Valério, ou mesmo, do ínfimo Luís da Silva — todos três, como vimos, não passando de "projeções" dele próprio — todos três vivos, psicologicamente diversos, criações literárias válidas, autênticas — é sempre *o homem* o fenômeno essencial, básico no seu testemunho. Ou, como melhor do que ninguém disse Antônio Cândido: "...no âmago de sua arte, há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio, são projeções deste impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros".[30]

Através as variações dos diversos personagens — e até mesmo no Fabiano, de *Vidas secas*, que lhe pede emprestado a voz para que, pela primeira vez, fale na 3.ª pessoa do singular — o que encontramos é a busca rigorosa, impiedosa mesmo, do *humano puro*, do sentido essencial do depoimento humano. Nenhuma concessão, nenhuma trucada. O mesmo rigor que tem em relação aos outros, observa-o em relação a si mesmo, à pureza do seu testemunho, sempre integralmente honesto. É uma situação em que não conhece amigos, nem os distingue dos desafetos. Só aceita como válido um testemunho: o da realidade, o da verdade dos sentimentos, dos

[29] Monteiro, Adolfo Casais. *O romance*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1964, p. 166.

[30] Cândido, Antonio. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Agir, 1961, p. 8. (Col. Nossos Clássicos, 53).

fatos, das coisas que seus olhos vêem. Esse é o seu verdadeiro, mais legítimo sentimento do humano. Se é pessimista ou não (e importa determinar, já agora?...), não sabe. Nem cuida do problema, não se detendo sequer em analisá-lo. Sabe que fala do homem, de suas misérias e fraquezas, de sua natureza, vária e problemática, de seus múltiplos sofrimentos, da calamidade que é a sua triste condição sobre a terra. E sabe que, assim falando, fala de tudo quanto o rodeia e aflige, do homem de sua terra natal e das terras que lhe são vizinhas — de terras sobre as quais, na hipótese de Olívio Montenegro, "a miséria pesasse como uma maldição"[31] —, tão bem quanto do homem do Sul ou do Centro, do Brasil total, ou de outros Brasis que pelo mundo acaso se estendam...

Porque é sobre a natureza humana, seu sentido mais profundo, que sua busca incide e se espraia, assumindo todos os admiráveis coloridos e matizes que sua obra proporciona e define. E é por isso, sem dúvida, que independentemente de suas qualidades propriamente literárias — que, aqui não nos preocupa marcar e que, até o fim da vida, manteve sob as mais fortes e injustificáveis suspeitas (e, nesse sentido, vejam-se, em *Memórias do cárcere*[32], as curiosas "dúvidas" com que, da prisão, acompanha a publicação de *Angústia*) — seu depoimento tem para nós a maior e a mais inestimável das importâncias. Pois se, por um lado, revela em Graciliano Ramos uma das figuras espirituais mais fortes e significativas que tivemos, capaz de sobrepujar todas as vicissitudes no seu puríssimo testemunho do espírito e de merecer aquela "admiração sem rebuços" à qual Joel Pontes se refere[33], por outro lado, traz, através a obra do ficcionista e, principalmente, do romancista, o mais impressionante e indiscutível dos testemunhos sobre a condição humana, o sentido do humano nas diversas imagens do homem a que dá cor, dimensão e vida.

In Ramos, Graciliano. *Infância.* Prefácio, São Paulo, Martins, 1969.

31 Montenegro, Olívio. *Op. cit.*, p. 229.

32 *Memórias do cárcere.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956, v. 2, pp. 83-4 e 99; v. 4, pp. 83-5.

33 Pontes, Joel, Op. cit., p. 132.

# Homenagem a Graciliano Ramos

OSMAN LINS

---

AS COMEMORAÇÕES alusivas aos 150 anos da nossa independência política e aos 50 decorridos desde a Semana de Arte Moderna, deixaram um pouco na sombra o acontecimento: o escritor Graciliano Ramos, nascido a 21 de outubro de 1892 na cidade alagoana de Quebrangulo — um topônimo pedrento como o seu estilo — completaria agora oitenta anos. Com isto, ele e seus livros, salvos — coincidência afortunada — por aquelas promoções mais ou menos ruidosas, não sofrerão, à luz demasiado brilhante e festiva das homenagens, o perigo da encampação oficial e das refrações deformadoras. Permanecerão, pelo menos por mais algum tempo, íntegros, resguardados para as abordagens não programadas.

Incluem-se entre tais abordagens, pelo seu caráter espontâneo, solitário e nada formal, as notas que se seguem e que, longe de buscarem o tom, entre comovido e superficial, do texto simplesmente comemorativo (o que, de certa maneira, por evocar o próprio modo de ser do autor de *Infância*, já constitui aliás uma homenagem), guardarão o caráter um tanto sóbrio e ascético de estudo.

Não proporei, aqui, uma visão global da sua obra. Prefiro, para os fins que tenho em mente, ocupar-me apenas de um dos livros com que enriqueceu a nossa Literatura: *São Bernardo*.

Álvaro Lins, que tanto admirava o romancista — o que não o impediu de vários malentendidos e injustiças em relação a ele —, escreve: "O principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor".[1] A afirmação (datada, é certo, de 1947, pormenor que deve ser lembrado, pois os textos críticos tendem a envelhecer depressa) não pode ser aceita sem exame. O artifício de atribuir ao seu protagonista Paulo Honório a autoria do livro, permite a Graciliano Ramos, cujo ouvido era extremamente sensível aos ritmos e matizes populares da língua, imitar a escrita possível de um homem inculto e ríspido (embora com leituras) — e creio poder acrescentar que essa imitação constitui na verdade um dos feitos mais bem sucedidos da nossa Literatura. O postulado segundo o qual o personagem-narrador, fale de quem falar e diga o que disser, sempre nos revela, a cada palavra, quem é, encontra em *São Bernardo* uma ilustração exemplar. Tem-se a ilusão de ouvir, em todas as linhas do livro, a voz áspera de Paulo Honório.

Um romance, porém, é também construção. Como, então, conciliar, numa obra de linha realista, a inexperiência do personagem-narrador, com o rigor de construção sem o qual o romance tende a tornar-se amorfo?

Ao nível da linguagem, o problema, por assim dizer, resolvia-se por si mesmo: o estilo de Graciliano Ramos, nada retórico e avesso ao lirismo, baseando em certo embrutecimento a sua força,[2] prestava-se bem, com algum reforço intencional, a expressar, em orações curtas, contundentes e sabiamente dosadas de gírias (não qualquer gíria, bem entendido), a maneira de expressar-se do seu personagem. Ao nível da estrutura, entretanto, tudo se complicava — e, em tal sentido, o juízo severo de Álvaro Lins justifica-se em parte. A sua sugestão de que a obra deveria ser escrita na terceira pessoa,[3] é de

1 Lins, Álvaro. *O romance brasileiro Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s.d., p. 78.

2 "Onde a linguagem atinge a máxima impetuosidade é na fala dos dois grandes amargurados personagens de Graciliano: Paulo Honório e Luís da Silva." Pinto, Rolando Morel, *Graciliano Ramos — autor e ator*. São Paulo, Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962, p. 34.

3 Lins, Álvaro. *op. cit.*, p. 81.

uma impertinência só encontrável nos críticos e revela mesmo certa incompreensão do processo criador. Em *São Bernardo*, o caráter de confissão (que a narrativa na terceira pessoa inevitavelmente anularia) infunde à obra um traço específico e com a obra se confunde, acentuando a sua dramaticidade e significação humana. A narrativa, em *São Bernardo, tinha de ser* assumida pelo seu protagonista.

Como, porém, seria possível a Paulo Honório, homem "primário, rústico, grosseiro" (os adjetivos são de Álvaro Lins), conduzir a sua história, e, principalmente, iniciá-la de modo convincente? Tanto uma inabilidade flagrante como uma maestria inadequada às suas coordenadas como personagem implicavam no risco de conduzir a empresa ao fracasso. Ora, as soluções encontradas por Graciliano Ramos, não sendo ostensivamente hábeis como denunciava Álvaro Lins, mas capciosas a ponto de cegar um observador experimentado e com a vivência do ofício como Rui Mourão, vão provocar na obra não exatamente uma falha condenável e sim um fascinante problema literário: um conflito entre personagem-narrador e autor, ou, em outra clave, entre linguagem e estrutura. Esclareçamos tal dicotomia, baseando-nos exclusivamente (não seria preciso mais) no primeiro capítulo da obra.

Afirma Rui Mourão, em linha totalmente oposta à do autor do *Jornal de Crítica*: "a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida em que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante". Continua, reforçando a apreciação: "A forma de iniciar a narrativa também documenta a sua imperícia."[4] Deduz-se, de tais constatações, que o romancista — optando, com uma espécie de maestria às avessas, pela representação da inexperiência literária do seu personagem-narrador — reduziria essas páginas iniciais a um solilóquio perplexo: o texto apenas exprimiria a sua confusão ao lidar com palavras, material tão diverso daqueles com os quais Paulo Honório vem abrindo na vida o seu caminho.

Na verdade, nessas páginas iniciais, onde o leitor desarmado não vê muito mais que as hesitações de um narrador

[4] Mourão, Rui, *Estruturas*, Belo Horizonte, Tendências, 1969, pp. 68 e 71. Suas observações aludem notadamente à introdução da narrativa.

inábil e fictício, dados importantes do mundo que a obra nos propõe são introduzidos com a mais discreta eficiência. Na primeira linha, diz Paulo Honório ter imaginado construir o livro "pela divisão do trabalho" e que para isto dirigiu-se a alguns amigos. As reações desses amigos, que parecem ilustrar a inviabilidade do projeto, levam entretanto outro endereço: o romancista, sutil e experiente, está, desde o segundo parágrafo, caracterizando alguns dos personagens que vão atravessar a narrativa: João Nogueira, que aceita "a pontuação, a ortografia e a sintaxe" e que, segundo vemos dois parágrafos à frente, "queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante", já está socialmente e intelectualmente definido: personagem convencional, de certa instrução, Padre Silvestre, que ficaria com a parte moral e as citações latinas (coisas inexistentes no livro), recebe Paulo Honório friamente: "Depois da revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos." Ora, qualquer leitor já sabe, através das "causais" alusões a Outubro e aos lenços vermelhos, a que revolução se refere Paulo Honório: 1930. Não só isto: inicia-se e caracterização do padre, conhecemos a sua filiação partidária e a sua intolerância política (característica, aliás, de um clima político que a sua exigência de "devassas rigorosas e castigos" tão claramente sugere). Indica-se, ainda, a época precisa em que Paulo Honório empreende a sua confissão — e, *a posteriori*, a cronologia aproximada dos eventos narrados. Tudo num parágrafo, que Paulo Honório remata com a observação: "Está direito: cada qual tem as suas manias." Com o que, definitivamente, consuma-se o disfarce. Fica-se com a impressão de que os motivos dominantes, aí, são a recusa do padre e as suas "manias", não o feixe de informações que acabamos de registrar.

Menos cuidado é concedido a Arquimedes, de quem apenas se sabe que trabalha como tipógrafo no *Cruzeiro* e que decerto não merece a confiança integral do seu redator e diretor, Lúcio Gomes de Azevedo Gondim. Este, sempre que entregava a redação a Arquimedes, "trancava a gaveta onde guarda os níqueis e as pratas". A alusão, aparentemente casual e ligada a um simples comparsa, acha-se na verdade carregada de sentido: insinua, ao mesmo tempo, a precária situação financeira do tipógrafo e ainda a do jornal dirigido por Azevedo Gondim, onde só há níqueis e pratas guardados numa gaveta. (Note-se,

ainda, sinal flagrante da aversão do mestre alagoando à redundância, que só então — e por dedução — vamos saber em que jornal — há também a "esfomeada *Gazeta*" — trabalha Arquimedes. Vigilância espantosa, a do escritor.)

Tudo o que acabamos de ver, concentra-se em página e meia. Mas a arte discreta e consumada com que, a pretexto de expressar "a inabilidade do narrador", segundo Rui Mourão, vai o romancista lançando os fundamentos da obra, torna-se ainda mais clara quando verificamos que o restante do capítulo, quando entra em cena Azevedo Gondim, primeiro e frustrado colaborador do fictício memorialista Paulo Honório, possibilita o ingresso aparentemente casual do leitor na plataforma física do romance. Antônio Cândido, em *Ficção e confissão*, assinala haver em *São Bernardo* "um processo estilístico em maturidade, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos" e salienta não haver na obra "uma única *descrição*, no sentido romântico e naturalista".[5] Não estuda, entretanto, o modo ou modos como Graciliano Ramos soluciona o problema.

Azevedo Gondim, após trancar a famosa gaveta com os níqueis e pratas, "tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela estrada de rodagem que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava *São Bernardo*". Disse Paulo Honório, pouco antes, que colaboraria no livro introduzindo "rudimentos de agricultura e pecuária". Trata-se portanto de um homem do campo e quando surge a menção a *São Bernardo,* estamos bem pouco inclinados a supor que o nome designe uma cidade, tanto mais quando há uma estrada de rodagem que esse Casimiro Lopes anda a consertar. Mais: a meia hora de bicicleta é a medida, a distância entre a cidade e São Bernardo e também a distância entre Azevedo Gondim e o narrador. Não é este e sim o jornalista quem pedala.

A seguir, num parágrafo breve e de traços incisivos, o ambiente se define:

> "famos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo, fumando, olhando as

[5] Cândido, Antônio, *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956, p. 35.

novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, à entrada da mata, o telhado vermelho da serraria."

O propósito evidente, declarado, é apresentar o modo como trabalhavam no livro o narrador e Azevedo Gondim. Eis o que, porém, ficamos conhecendo obliquamente; a casa, com alpendre e provavelmente ampla, fica a cavaleiro da paisagem; os móveis do alpendre; há, vista da casa, uma pastagem; as novilhas são de raça; existe, além da pastagem, mata: a propriedade apresenta dimensões respeitáveis; por último, o dono da fazenda não se limita a conservar a mata ou mesmo a permitir simplesmente que a cortem: explora-o ele próprio e a serraria é coberta de telhas. Azevedo Gondim e Paulo Honório não vão para o alpendre a fim de ajeitar o enredo: vão mostrar-nos, do alpendre, São Bernardo, abrindo a cortina para o cenário do drama.

Segue-se, sempre em poucas linhas, a narrativa do fracasso de Gondim e onde se insiste, através de um enérgico diálogo, no delicado problema da linguagem. Esse diálogo, além da sua importância intrínseca, porém, dissimula o objetivo de outro parágrafo assumido pelo narrador e no qual o espaço circundante se completa, ao mesmo tempo que, mediante uma hábil alusão de ordem ambiental, o evento dominante da obra nos é anunciado:

"Levantei-me e encostei-me à balaustrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja, uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena." Só.

As frases nada têm de retórico ou de literário no sentido comum. Sob tal ponto de vista, contestam o reparo de Álvaro Lins e parecem confirmar as observações de Rui Mourão. Se analisamos, contudo, sua intencionalidade, vemos claramente o esmagamento do narrador fictício pelo verdadeiro narrador. Não ressurge aqui um só dos elementos dados no parágrafo antes referido: alpendre, cadeiras, novilhas, prado, mata, serraria. Há, inicialmente, um paralelismo claro, expresso através de duas alusões complementares: a balaustrada completa o alpendre e o touro limosino associa-se às novilhas caracus, concluindo, com tal indicação, o quadro sobre a direção que é imposta em S. Bernardo à pecuária. Estabelece-se ainda uma terceira

correspondência, um pouco mais atenuada — e, contudo, importante —, entre o "prado" onde pastam as novilhas e o "estábulo". A simples existência deste último, ao qual se associa, aliás, a serraria, indica um modo de gerir, mais evoluído e vigilante. Quanto ao açude, surge, com toda a sua amplitude, como que na sombra da velha Margarida, através da forma perifrástica "veio vindo", o que expressa a lentidão da sua marcha. Mencionar, além disto, o paredão do açude e não o açude, reforça a visualidade da breve indicação cênica.

Tudo isto, entretanto, surge como num quadro, em silêncio. Rompe afinal o silêncio uma indicação campestre, idílica e, até certo ponto, convencional: "Uma cigarra começou a chiar." Por que, precisamente aí, canta esta cigarra insólita? É que o verdadeiro arremate do capítulo aproxima-se: "Na torre da igreja, uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena." Uma voz funesta, o pio da coruja, vai fazer com que Paulo Honório estremeça e pense em Madalena. A solução, de uma grande economia, é espantosamente eficaz: anuncia-se, com absoluta clareza, uma história sombria, envolvendo essa Madalena cujo nome surge pela primeira vez na obra e de quem nada sabemos além do nome, que, submerso no espírito do narrador, vem à tona precedido de um acorde. Este acorde, ao fim do penúltimo parágrafo da introdução, pareceria demasiado intencional no seu efeito, cortando de súbito o silêncio com que vai surgindo o cenário. E é por isto que a cigarra, antes, começa a cantar (ou a chiar). O som da cigarra funciona como uma gradação, atenuando e eludindo, não imediatamente antes, mas esbatido na sua intenção pela passagem da velha Margarida, o efeito solene e mesmo sinistro do pio da coruja na torre da igreja. A igreja, último dos dados cênicos, adquire com isto certa importância e não sem motivo: aí se realiza o casamento e ocorre uma das cenas decisivas do romance — e também das mais tocantes —, o diálogo final com Madalena.

Cônscio do peso e da intensidade das duas pequenas frases ("Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena."), fecho natural desse capítulo laboriosamente construído, acrescenta o romancista, com ilusória negligência:

"Em seguida, enchi o cachimbo:

— É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim."

Com esse convite irônico e um tanto insultuoso, finaliza o capítulo, que adquire um falso tom de gratuidade. Consu-

ma-se a impressão — ilusória, como demonstramos — de que Graciliano Ramos desejaria mostrar a inépcia e o fracasso do narrador-personagem na sua tentativa de escrever em parceria o romance. Essas três páginas, construídas com rara economia de meios e uma lucidez só encontrável nos verdadeiros mestres, delineia, na verdade, vários personagens secundários, põe à nossa frente os elementos cênicos dominantes em São Bernardo, ao mesmo tempo que sugere o tipo de administração imposto pelo seu proprietário, criando, por fim, uma expectativa precisa quanto às relações do narrador com a figura ainda misteriosa de Madalena.

Temos, então, o fenômeno de um romance realizado de tal modo que a linguagem sem atavios, onde a simplicidade da sintaxe equivale-se à rude pobreza do léxico, leva ao extremo o propósito de erguer em toda a rua complexidade a figura do personagem narrador, Paulo Honório, apenas sendo preciso invocar, como prova do resultado obtido, a força com que essa mesma linguagem impõe a presença do fictício emissor; paralelamente, segundo demonstra a análise do capítulo introdutório (e o romance, na sua totalidade, amplia e multiplica os característicos assinalados), o engenho com que é distribuído e trabalhado, mediante recursos aparentemente simples, o material do romance, denuncia um escritor experiente, sutil e altamente cônscio dos problemas do ofício.

O conflito interno que então se configura constituiria em *São Bernardo* um erro? Acaso fosse possível, ocupando-nos de obra romanesca, refletir em termos não literários, diríamos que sim. A arte, entretanto, é sempre uma luta contra o impossível, e não há outra maneira legítima de vê-la. A essa luz, surge o conflito apontado como um novo elemento de tensão, uma luta subterrânea — e tão dramática quanto as outras — nesse livro de lutas. Livro, digamos com alegria, cada vez mais novo, mais brilhante e mais compreensível — e que a cada leitura parece um livro recente.

In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1972 (com o título "Um aniversário sóbrio como sua prosa".)

# Vidas Secas: Articulação Narrativa

VICENTE DE ATAÍDE

São os formalistas russos que, primeiro, isolaram estas duas noções que chamaram *fábula* (o que efetivamente ocorreu) e *assunto* (a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto). Esta afirmação de Todorov leva-nos a refletir sobre a teoria geral da narrativa e, dentro desta, o seu elemento mais importante — o *enredo*. O crítico francês interpreta a narrativa como *história* e como *discurso*. No primeiro caso ele expõe que a sucessão das ações não é arbitrária e obedece a uma lógica que lhes é pertinente. No segundo caso, a narrativa é vista sob o tempo (onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso; as "visões" da narrativa e o tipo de discurso utilizado pelo narrador para que o leitor conheça a história). Os dois elementos — tanto os dos formalistas russos, quanto os de Todorov — existem como um todo na narrativa. A fábula sendo o que aconteceu, admite elementos pré-literários ou que estejam fora da literatura. Aqui é que começa uma nova reflexão do problema, pois podemos considerar a fábula na narrativa estória, acontecimento, peripécia) sem necessidade de a considerarmos ontologicamente. Queremos admitir que toda narrativa possui uma fábula e que uma mesma fábula com maiores ou menores alterações pode ocorrer em várias obras: Graciliano Ramos — *Vidas secas*; Rachel de Queiroz — *O Quinze*; José Américo de Almeida — *A Baga-*

*ceira;* Jorge Amado — *Serra vermelha.* Considerando mimética a literatura segue-se que nem tudo o que acontece na realidade interessa ao artista; interessam-lhe alguns dados.

Vamos tomar alguns instantes de *Vidas secas*:

> Lançava o desafio numa fala atrapalhada, com o vago receio de ser ouvido. Ninguém apareceu. E Fabiano roncou alto, gritou que eram todos uns frouxos, uns capados, sim Senhor.
>
> Depois de muitos berros, supôs que havia ali perto homens escondidos, com medo dele. p. 115

Nesta passagem da novela de Graciliano Ramos há várias coisas que aconteceram, mas que não são comunicadas ao leitor. O escritor escolheu apenas alguns elementos, os quais aparecem nas quatro frases. Isto quer parecer que são os únicos e insubstituíveis por outros. Entre a primeira fala e a segunda ("fala atrapalhada"; "roncou alto") há uma informação sobre o ninguém ter aparecido. Essa é uma disposição inviolável: somente ela deve ser aceita pelo leitor.

No texto literário existe, portanto, uma seleção e uma organização do material. Estas correspondem mais ou menos à trama ou intriga proposta pelos formalistas russos ao discurso, proposto por Todorov.

Qualquer alteração na seleção ou organização do material leva a uma alteração em toda a estrutura do texto.

Vamos forjar uma disposição de fatos (sem nenhuma pretensão literária, é claro), para comprovar as afirmações feitas. Não nos julgamos no direito de mexer com o texto de outrem.

1 — a moça acordou
2 — abre o olho direito
3 — abre o olho esquerdo
4 — num salto sai da cama
5 — corre ao banheiro e toma banho
6 — na cozinha toma tódi
7 — Zapt! está na rua
8 — e encontra o sol cálido que procurava.

Em que mal pese o desagravo, vamos considerar isto uma estória. Como se vê, algumas coisas ficaram de fora — o me-

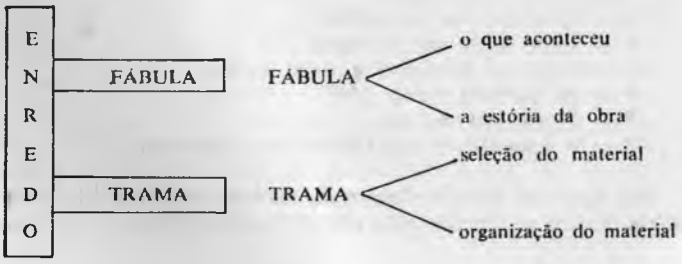
nino esperto poderia perguntar porque esta personagem não vestia roupa. Entre outras, parece que pelo contexto a informação é dispensável.

Vamos propor uma nova leitura do material:

1 — Zapt! está na rua
2 — corre ao banheiro e toma banho
3 — abre o olho direito
4 — num salto sai da cama
5 — abre o olho esquerdo
6 — e encontra o sol cálido que procura
7 — na cozinha toma tódi
8 — a moça acordou

O material selecionado continua o mesmo. A organização, porém, é outra. Com isso tem-se uma nova realidade ficcional. Se na primeira leitura tínhamos uma estória linear, cronológica, onde todos os elementos se encaixam numa ordem "natural, na segunda leitura encontramos uma atmosfera onírica, raiando ao fantástico ou incrível.

Quando Graciliano Ramos escreveu "ninguém apareceu", está narrando e descrevendo ao mesmo tempo. A narrativa é capaz de comportar uma punção diegética. Se ele tivesse dito: "ninguém surgia", imediatamente teríamos a revelação de uma realidade diferente. O próprio verbo contém elementos descritivos. Voltamos à afirmação anterior: o texto literário desde que bom, é inviolável.



## Os Níveis da Narrativa

A narrativa é composta de narrativas menores. Do entrelaçamento destas é que surge aquela.

Em *Vidas secas* isto é muito nítido devido ao modo de estruturação dos capítulos; cada capítulo é um episódio e a justaposição dos capítulos dá a narrativa total.

O texto que apresentamos acima é parte do capítulo "Festa". Se analisarmos este capítulo, veremos que no conjunto ele se compõe de segmentos menores que constituem narrativas menores. Estas formarão o capítulo que, por sua vez, dará andamento para a narrativa total.

Resumo: a narrativa se compõe de pequenas narrativas estreitamente amarradas entre si e que se prendem ao corpo da principal.

## A Articulação da Narrativa

Os elementos apontados no item anterior exercem *funções* (Barthes) que são pluriconotadas. Exemplo disso encontramos na passagem supracitada — "ninguém apareceu": a mudança de *apareceu* para *surgiu* abre para o imprevisto, para o inesperado, quando o que se tinha era o contrário.

No livro de Graciliano, ainda, aparecem *índices*, que são elementos que levam a atmosfera, a situações deduzíveis do contexto. Não queremos dizer, usando a terminologia de Barthes, que *Vidas secas* seja um romance indicial, mas uma forma intermediária, tributária da história e da sociedade, com uma fortíssima carga ideológica.

É possível descobrir-se, como já fizeram alguns críticos, o valor simbólico de Fabiano, representando o homem rude e primitivo, ingênuo e simples, que conserva, em germe, os caracteres primordiais da cultura brasileira e pode vir a representar o ponto de ruptura, com a evolução do processo, entre a cultura nacional e a cultura alienígena, imposta por diversos meios. Isento de contaminação, Fabiano aguarda o momento de fazer eclodir sua força armazenada, como é percebível no capítulo *O soldado amarelo*, em que o protagonista instintivamente recua, temeroso do que ia fazer. Ou pode representar, conforme uma interpretação psicologizante, um homem destituído de complexidade interior, humano e primitivo, que reage

segundo estas características. Se atentarmos bem para uma e outra posição, reparamos que os aspectos primitivos das personagens se revelam graças à recorrência de coisas simples que oferecem ou recebem. Tudo é exíguo, elementar, donde o elementarismo aparente do romance. A psicologia do homem primitivo (Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos) é marcada por elementos externos extremamente exteriores, reveladores da parcimônia do universo que existe fora da personagem, e as preocupações íntimas de Fabiano, que se coadunam harmoniosamente com o universo circunjacente. Nessas condições, o livro começa a se abrir para uma série de possibilidades interpretativas, desde que se considerem determinadas posições como meramente eufêmicas ou simbólicas. Para se ter uma idéia: a cama e a raposa são muito mais do que duas substâncias comuns, no capítulo dedicado a Sinhá Vitória. Representam uma posição assumida para além dos aspectos reais de que se revestem.

O enredo é episódico, isto é, constituiu-se de uma série de episódios justapostos interligados pela situação ambiente e pelo espaço. O esquema pode ser montado como segue:

| MUDANÇA | | FABIANO | | CADEIA |
|---|---|---|---|---|
| Fabiano/ Sinhá Vitória/ o menino mais velho/ o menino mais novo/ seres em trânsito pelo sertão/ seca/ fome/ miséria. | → | Fabiano/ Sinhá Vitória/ os filhos/ chegam à fazenda abandonada/ ali vivem servindo ao dono ausente durante um período de bonança/ os problemas pessoais de cada um. | → | Fabiano/ bodega do seu Inácio/ o soldado amarelo, o policial que o põe na cadeia/ amor familiar/ injustiça/ falta de respeito humano por parte dos outros. |
| SINHÁ VITÓRIA | | O MENINO MAIS NOVO | | O MENINO MAIS VELHO |
| Sinhá Vitória/ Fabiano rodam num ambiente exíguo sem saída nem variedade/ seus desejos/ seus problemas/ miséria. | → | Fabiano/ irmão mais velho/ Baleia/ bicho não precisa de nome/ imita o pai/ traquinagens. | → | Sinhá Vitória/ Baleia/ irmão mais novo/ ausência de nome/ Fabiano/ que é inferno? |

| INVERNO | FESTA | BALEIA |
|---|---|---|
| A família reunida/ o abrigo/ a fogueira/ problemas. → | Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos a Baleia vão à festa de natal na cidade/ sincretismo/ rudez. → | Antropomorfização/ Comoção: a morte/ Fabiano a mata pensando que estaria hidrófoba/ Baleia morre sonhando com um campo imenso cheio de preás. |

| CONTAS | O SOLDADO AMARELO | O MUNDO COBERTO DE PENAS |
|---|---|---|
| O patrão explora sua miséria e ignorância/ oficial o multara quando vendia um porco na cidade/ miséria/ exploração. → | Reencontro com o soldado que o pusera na cadeia/ Fabiano pensa matá-lo/ reflete/ deixá-lo ir/ consideração e respeito humano de Fabiano. → | Vem a seca/ necessidade de mudança/ as aves de arribação mudam/ miséria/ preocupação/ temor. |

| FUGA |
|---|
| Chega a seca/ esgotam-se as possibilidades de vida/ o pequeno grupo retoma a peregrinação/ a miséria os acossa/ esperança: o ânimo vago e sempre renovado/ partida. → |

Como se deduz, dos quadros 1, 3, 8, 10, 12 e 13, há uma prevalência do ideológico sobre o fabulístico. Por outras palavras: não há uma ambição científica ou documental nas colocações ideológicas da obra, mas uma colocação crítica que se espraia através da fábula. Num certo sentido Fabiano é um

herói — não o *standard* do cinema, da televisão ou da história em quadrinhos — mas um herói *a contrariu sensu*, um ser que tenta lutar contra o meio adverso e que tem toda a força para vencê-lo, mas que ainda "não pode fazê-lo". Será que Graciliano quer mostrar uma solução para o homem brasileiro encontrar os seus próprios caminhos? Isto será o ideológico. Dentro dessa visão está presente um elemento tópico: encontrar o *lost paradise*.

Permito-me uma rápida digressão a fim de dizer que na comunidade doméstica Fabiano é o campeão, e que na comunidade social "Fabiano reconhecia-se inferior" (p. 112).

Dialeticamente pode surgir daí uma luta. Desta, surgirá um novo elemento, vigoroso e ajustado para o caso.

A narrativa de Graciliano se apóia em simetrias, paralelismos e oposições que são facilmente deduzíveis do esquema anteriormente apresentado:

As situações de equilíbrio e desequilíbrio dão organicidade a cada episódio e destes se transfere para a narrativa toda. A preocupação com o *suspense* é secundária. O livro se prende

ao real íntimo, embora o autor tenha sabido dar-lhe a devida abertura e ambigüidade.

O documental aproxima este livro às diversas narrativas que se escreveram no "ciclo nordestino", com pequenas rupturas do modelo: um episódio que se soma a outro com poucos acréscimos e pequenas diferenciações — a não ser naquilo que deve mudar por força da organização da narrativa.

Em contrapartida, as aberturas do texto levam-no a uma posição original e singular dentro do "ciclo" e em nossa literatura, de modo geral.

A continuidade do real é clara quando se nota o espaço: os lugares se repetem, o homem vive a mesma topografia tipológica, (regional e consciente).

In *Minas Gerais*, Supl. Lit., 22 set. 1973.

# Graciliano Ramos e o Romance Trágico

Sonia Brayner

Nascido no interior de Alagoas em 1892, Graciliano Ramos, se ainda estivesse vivo, completaria em 1972 seus oitenta anos. Entretanto nada mais presente, quando se fala em um escritor, que tudo aquilo deixado como depoimento de vida na forma de sua obra. Em verdade, é uma existência ligada inexoravelmente ao destino do escrever, do desnudamento do intelecto na conquista diária de um terreno ideativo, de princípios e fantasias.

Preocupado com a situação do homem no seu mundo brasileiro, seus dilemas e contradições, frutos de agenciamento de fatos dos quais não consegue se furtar, o velho Graça nunca esteve tão atual. Esta permanência de seus romances e memórias deve-se em primeiro lugar ao alto nível estético que preserva o verdadeiro dentro da História e relega ao esquecimento os fogos-fátuos de uma literatura momentânea de consumo. Em segundo lugar, a mensagem que traz situa-se universalmente na realidade do humano, nos desencontros sempre mais freqüentes em um mundo estranho. Aprendiz de feiticeiro, o homem contemporâneo desenvolveu técnicas aperfeiçoadas, máquinas destinadas a substituí-lo no próprio trabalho, na ânsia de ganhar o tempo na corrida do século. Agora, a mágica começa a tornar-se fantasmagórica. A crise instala-se e a situação-limite do homem a braços com sua própria essência

leva-o a perder o equilíbrio da lógica de um contexto em que confiara e no qual colocara o endereçamento da vida. Este descompasso com os valores reflete-se na literatura moderna ao contaminar a ficção com um sentido de tragédia até então contido na forma dramática, numa tentativa, entre outras, de questionamento do ser.

No Capítulo V da *Poética*, Aristóteles afirmou estarem a épica e a tragédia numa mesma mimese, isto é, apresentavam o mesmo material de formas diferentes. O que predomina na tragédia é a concentração e crise de momento humano, quando o mundo ameaça desabar por estar minado o princípio diretor e a lógica que o sustentava. Na épica, o importante é o caminho percorrido e este desenvolvimento na extensão vai caracterizá-la. Entretanto, cada vez mais os romancistas buscam concentrar em uma figura, seu destino e crise, o "erro trágico". Essa tendência torna-se acentuada no romance do século XX, surgindo como veículo do trágico muito mais do que o teatro da época.

É neste campo que se insere o romance *Angústia* de Graciliano Ramos. Publicado em 1936, localiza-se dentro da experiência literária da atualidade.

Uma questão importante se coloca na medida em que é analisado o conteúdo trágico desses romances. Por que fica sendo a ficção a depositária do conflito original da tragédia? O que vem a ser um "romance trágico?

O romance é a primeira arte que vai buscar a significação do homem de forma explicitamente histórico-social. Surge como uma necessidade da angústia humana na procura do sentido de sua historicidade. E é exatamente ela que está em causa no romance. O sentido do tempo, principal categoria humana, é o operador romanesco básico, distinguindo sua cronologia em passado, presente, futuro, vinculando-o ao que já foi feito, dito ou destruído. Ora, tal categoria impõe-se no mundo da arte da linguagem, concentrando no romance uma narratividade dispersa por outros caminhos. Não é sem razão que o romance afirma-se a partir do século XVII, culminando no século XIX e XX, numa ânsia de situação dos homens no *continuum* social. Quer exponham cenas precedidas por exposições de antecedentes histórico-sociais, como Balzac, quer emerjam imediatamente na fenomenologia de uma consciência,

[1] Zeraffa, M. — *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, p. 16.

como Joyce, são modos narrativos que se situam em momentos significativos da história social.

Qualquer que seja a forma assumida pelo romance no seu desligamento do mito, eliminando o sonho ou mergulhando em visões mágicas da vida, conserva sempre a natureza fundamentalmente histórico-social, no sentido "que as relações interpessoais aí estão apresentadas segundo um devenir mais ou menos contínuo, mas sempre evolutivo e vetorial".[2] Uma conseqüência imediata dessa historicidade é a gradativa conquista do cotidiano para a narrativa. A linguagem aos poucos não vai mais sendo seccionada em *sermo nobilis*, *sermo humilis*, mas conquista com esforço um lugar no estilo do dia a dia, do intercâmbio pessoal. Com isso as situações trágicas que passam a surgir no romance estarão inteiramente desniveladas com as da primitiva tragédia, que as pretendia grandes e nobres. Um mundo mesquinho de Dostoiéwsky pode ser altamente trágico. Além disso, a modificação da sociedade traz situações novas, o advento da burguesia, a ser industrial e tecnológica contribuem para um redimensionamento do mundo.

O homem trágico nesse contexto novo já não tem aquela "dignidade e grandeza na queda", que preconizava Aristóteles, característica para altos personagens como os príncipes e reis da tragédia grega ou shakespeariana. Agora não interessam tanto os reis, pois pouco sabemos deles e poucos são os que sobraram no mundo moderno. O herói trágico, do dizer de Conrad, "é um de nós". Seu "erro trágico" (*hamartia* da tragédia aristotélica) pode mesmo não se configurar num mau passo ou numa escolha indevida. Kafka deixou Joseph K. de *O processo* buscar um crime para justificar uma justiça. Mas seu desespero é trágico, sua busca do conhecimento é a do *seu* conhecimento, *a priori* colocado como absurdo e sem solução. Enquanto os gregos buscam o ser em um mundo capaz de ser conhecido, o homem moderno busca sua essência com a dúvida kantiana do conhecimento encravada na alma. Não é mais trágico ainda buscar uma essência do ser, desconfiando *se a verdade é possível*?

[2] ibidem, p. 18.

O início do século, em especial a década de vinte, assistiu ao nascimento e desenvolvimento de dois mitos que se complementam: o da dissolução do *corpus* social e o da fragmentação da pessoa. Tornam-se temas recorrentes em autores como Freud, Picasso, Proust, Joyce, Pirandello. O analitismo é uma constante entre tão díspares representantes. *Angústia* inscreve-se nessa linhagem.

Romance de ritmo fragmentário, representa formalmente a dissolução de seu personagem principal e pseudo-autor, Luís da Silva. A cavalo entre dois mundos — o agrário, dos pais e avós, e o urbano, em que vive — desagrega-se continuamente às vistas do leitor, cometendo um crime na ilusão de solver seu problema vital. Como pseudo-autor, narra num livro sua vida cinzenta, fixando-se em tênue fio narrativo presente para o mergulho profundo no passado, refúgio do desconcerto psicológico, histórico, social e político. O conflito trágico instaura-se na bipolaridade da situação: de um lado o homem com seus limites, de outro o sentido da ordem dentro da qual se coloca como um herói trágico.

A circunstância ficcional e o caráter estão em íntima relação — vida mesquinha para um ser cinzento. "Vida de sururu". Entretanto, o conflito trágico que envolve essas circunstâncias e impõe-se por estar o personagem numa situação-limite e não numa rotineira passagem da vida. Resolve escrever um livro para contar-se, depois de ocorrido o crime e depois de sair de um delírio intemporal. É justamente o momento da crise que surge, não lógico-discursivo mas fragmentado, em homologia com a consciência do ser que o traduz.

A figura de Luís da Silva vai-se compondo à medida que sua subjetividade o delineia e mostra a relação que estabelece com o mundo. É nessa dialética que Graciliano Ramos vai aos poucos trazendo pormenores realistas ratificadores das preocupações sociais anteriormente assumidas. O trágico em *Angústia* configura-se no nível da história num contínuo pressentimento de culpa em que as causas imediatas — crime passional, compulsão homicida — diluem-se em uma predestinação contida na mente do personagem, aí reclusa e germinando durante toda uma existência de repressões. A arbitrariedade dos deuses ou alguma vaga referência metafísica são substituídos

por uma vida inconsciente na qual os padrões de conduta não são superficiais mas complexos.

A fuga à quantificação do tempo e sua ideologia monetarista ("Time is money") refugia o homem contra a história e o relógio no plano da memória que opera uma subjetividade. Talvez seja uma das últimas tentativas de reconquista da totalidade humana perdida. Como pedra lançada à superfície da água, o presente do personagem lança círculos concêntricos sempre mais largos na direção do passado. O monólogo interior torna-se veículo de uma síntese. Microcosmos humano, nessa parcela liberada do tempo encontram-se a memória individual e a memória Humana. "O romance torna-se uma encruzilhada psico-cultural"[3].

*Angústia* é essa encruzilhada em que a fenomenologia de uma consciência no seu acontecer se impõe como espaço crítico. A concentração característica do estilo de tensão aí se processa numa discursividade que aparentemente parece comprometê-lo. Entretanto, a crise é menos um momento excepcional e mais uma saturação de valores antinômicos.

Todo o romance se elabora numa percepção do mundo e dos objetos que envolvem o personagem e dos quais tira a própria inteligibilidade do que o cerca. Entretanto, este espaço cede constantemente a outro, no passado, que se torna presente através da evocação da memória. Luís da Silva, ser humilhado e reprimido, percebe o mundo por fímbrias e a escolha espacial colabora para sua construção como personagem.

Alguns motivos espaciais tornam-se mesmo obsessivos, reiterando para o leitor a importância do espaço para um ser fragmentado: o quintal, a visão da rua, do bar em que se reúne, da casa, em minúcias alucinatórias. O passado também é referido espacialmente através de evocações sempre ligadas às áreas semânticas de morte e destruição: o enterro do pai, as lições de natação no poço das Pedras, seu Evaristo enforcado em seu casebre, o avô Trajano com a cobra enrolada no pescoço, no pátio da fazenda. As sensações são promovidas a uma hiperfuncionalidade pois transmitem um espaço nem sempre perceptível à visão. Uma fantasmagoria expressionista desenvolve a captação do mundo, sendo observada sua atuação pelo pseudo-autor:

3 Zeraffa, M. *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 45.

> Agora porém os sentidos irritados percebiam tudo. O chap-chap da mulher, o rumor do líquido, pregões de vendedores ambulantes, o rolar dos automóveis, a correria dos filhos de D. Rosália no quintal próximo, o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina, entravam-me no corpo violentamente (p. 71).

O espaço de Luís da Silva é demarcado pelo tempo da consciência que o deforma na medida da perturbação progressiva. Tanto o espaço do presente quanto o do passado são suportados por este rendimensionamento perceptivo. Assim, surge um terceiro espaço, não ligado a tempo, que é o verdadeiro apoio da percepção, ou seja, o espaço da consciência enquanto se percebe acontecendo.

Os conflitos de valores tornam-se cada vez mais acirrados pois sua descrição pela consciência não lhes traz solução. ("Adquiro idéias novas, mas estas idéias brigam com os sentimentos que não me deixam"). Caminham em homologia com a forma romanesca que, no final da narrativa mergulha numa *durée* em que todos os tempos se reúnem numa atemporalidade. Universo fechado, tendendo para uma redução espacial até a essencialidade, circunscreve o indivíduo a si mesmo, negando-lhe tragicamente qualquer comunicação. "Mas no tempo não havia horas" traduz o mergulho no indivisível, a consciência impondo-se como último reduto para a totalidade.

## A Decadência Familiar-Agrária, Antecedentes de um Determinismo Trágico

Luís da Silva é fruto da sociedade rural em decadência, pertencendo a dois mundos com os quais não consegue se identificar. O passado de desagregação da família ruralista a que pertence e o presente urbano em que se insere não lhe trazem qualquer segurança ou compensação. Caracteriza-se como a própria imagem dessa dissolução na ausência significativa dos sobrenomes ancestrais importantes: apenas Luís da Silva, enquanto o avô fora Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e o pai, Camilo Pereira da Silva.

Este complexo de fatores acumulados na lembrança do personagem e alinhados de maneira ampliadora na narrativa colocam-nos como uma referência fora da ação mas que a comanda e justifica, na mesma funcionalidade dos crimes familiares radicados no passado do herói trágico grego. Agamênon morre pelas mãos de Clitemnestra não apenas porque serviu-se de um crime — morte de Ismênia — para satisfazer seu orgulho guerreiro imolando esta filha aos deuses, mas sobretudo porque pertence à família dos Átridas. A Moira não o deixará em paz até a morte e desaparecimento de todos os descendentes dessa raça maldita.

O complexo familiar-cultural de Luís da Silva preenche o vazio deixado para a fatalidade; como dados esparsos, num processo acumulativo, encaminha-se para seu destino trágico e insolúvel, determinado por uma problemática da qual é simultaneamente agente e paciente.

A constante evocação de um passado decadente envolve o personagem em motivações psico-sociais, que se reúnem num complexo gerador e determinante de suas opções como ser. A liberdade inexiste, tudo acha-se previamente decidido e Luís da Silva, abúlico e passivo, deixa-se envolver por todas as situações, arrastando-se por caminhos sem saída. Como o personagem trágico grego, possui uma evolução destruidora que o leva ao crime irremediável. Entretanto, ao contrário da tragédia é dominado não pela ação mas por uma introspecção que o constrói como ser ficcional: qualquer atividade a não ser a nomeada explicitamente pelo tempo da enunciação é assistida. O personagem emerge algumas vezes para referir-se ao livro em que conta sua vida e o crime cometido: "talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui". Ou ainda, "procurando reproduzir os nossos diálogos, compreendo que não dizíamos nada".

Assim a única atividade que se apresenta como "real" e presente é a de escrever. Tudo subjaz na consciência que reinterpreta, revive. Esta reflexão sem interrupção configura toda a lucidez acerca do que aconteceu e o livro que escreve traduz a presença do sofrimento torturante, da angústia incontrolável na busca de uma explicação que satisfaça o desejo de compreensão do mundo.

Graciliano Ramos traz para o espaço urbano um personagem em trânsito do meio rural e com isto atinge outra vez,

depois de *São Bernardo* os problemas do Nordeste. O complexo econômico agora unido às situações psicológicas complexas de uma mente em desagregação, dominada por obsessões infantis e alimentada por delações sociais deformadas, são os dados que controlam a paixão intensa e destrutiva de Luís da Silva.

A opressão presente em todas as relações afetivas ou sociais possui sempre uma motivação de valores em luta. A predominância do dinheiro e do sistema de mundo gerido por ele mantém o personagem numa tensão continuada, exacerbando-lhe as antinomias. Os medos referem-se a dívidas, aluguéis não pagos, Marina troca-o por um amante que lhe proporcione sedas e perfumes, as misérias que passa estão relacionadas estreitamente ao seu impossível entrosamento num mundo de valores quantificados.

Essa tensão de índices em torno de um complexo econômico-cultural faz com que a ação do personagem assuma uma dimensão ética, pois condicionada por um sistema de valores em conflito com os da sociedade, lança-se tragicamente num caminho errado, no qual a morte de Julião Tavares é vislumbrada como a solução. Todos os elementos veiculados por sua fragmentária consciência geram a necessidade absoluta do desenlace, em que a liberdade de opção aparece como cada vez mais longínqua.

A atmosfera de alucinação e angústia que domina desde o início do romance já resolve a participação do personagem nesse processo, acentuada evidentemente pelo fato de ser ele mesmo o foco narrativo. Assim, o sentido humano de vitalidade que caminha para o conflito trágico fica logo eliminado substituído por um condicionamento psicológico que prepara e mesmo antecipa fantasmagoricamente o desastre da vida e o crime.

É impossível qualquer dissociação entre o *background* psicológico e social pois são a base não apenas semântica mas também formal das soluções estéticas desse romance. Entretanto, é justamente no silêncio do texto que se encontra sua contestação e afirmação de valores positivos. Visão pessimista que se abre à meditação.

## O Crime Catártico: o Erro Trágico de Luís da Silva

Julião Tavares é a concretização de todas as opressões sofridas pelo personagem Luís da Silva: nível social, afetivo,

psicológico, tudo é englobado em traços que o compõe negativamente. "Julião Tavares era uma sensação", exprime-lhe bem o simultaneísmo de reações.

A necessidade da morte do Outro surge como um processo de *catarsis*, uma purgação para todas as humilhações e a vingança, ato climax para o exorcismo do Mal.

A partir deste momento o desejo da morte passa a ser uma visualização alucinatória mais do que obsedante, de efeitos ritualísticos. A aceitação e a necessidade desse desejo racionalizadas mil vezes induzem o personagem a um caminho sem saída, no cumprimento de uma *hamartia trágica*. Seu erro é a confirmação de um passado e de um presente: a purificação entrevista é puramente individual. Não é Luís da Silva o representante de nenhuma revolta coletiva mas apenas de seu estado pessoal. É exatamente esta falta de marca, o mergulho no cinzento da burguesia, a inútil mudança (*peripetéia*) de destino que lhe dão dimensões trágicas dentro da ficção moderna.

O *pathos* no sentido aristotélico de sofrimento que leva ao conhecimento (*agnorisis*) percorre todo o texto do romance e chama-se angústia, termo moderno divulgado pela psicanálise freudiana. Assume o conhecimento suprema dor e completa inutilidade na constatação de que aquela morte nada significava em termos de modificação do contexto.

A execução de Julião Tavares traz no exato momento do enforcamento a *catarsis* esperada, nele contidos seus desencontros e misérias; mas, constata imediatamente que fora "inútil, tudo inútil". O conhecimento proveniente da confrontação com o fim de seus atos não proporciona senão desespero e medo.

O sentido dessa *agnorisis* final dá ao conflito trágico do personagem um sentido de totalidade e uma ameaça ao leitor, já que Luís da Silva é um de nós. É o ponto sem retorno no qual a estrutura romanesca apóia-se desenvolvendo os momentos de desagregação da mente através dos recursos do fluxo da consciência.

O mergulho fora do tempo cronológico, o deslize pela *dureé* que constitui o tempo da consciência ratificam o caminho sem volta, ou sem saída para um eterno presente. O herói trágico de Sófocles luta contra as potências da vida com base nas forças que descobre no seu próprio interior: isto constrói-lhe a personalidade individual. Essa nobreza no embate e na queda não dominarão Luís da Silva: ele é representativo

pela fraqueza, impotência e fragmentação. Entretanto, sua tragicidade é a afirmação dessas negações: "Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras".

Ao contrário de Malraux, cujos personagens são afirmações de força, reatando a linhagem da tragédia grega, este personagem de Graciliano Ramos insere-se no quadro dos "vencidos", como os denominou Mário de Andrade. As ações projetadas são catárticas e isoladas. A introspecção domina a ação e a solidão se instaura no terror provocado pelo conhecimtnto das impossibilidades e da alienação.

## A Linguagem e o Escritor

Ao escolher um pseudo-autor como foco narrativo para *Angústia*, Graciliano Ramos retoma sua preocupação com o texto enquanto produção. O sistema de valores instaurado vai delimitar as relações do escritor com a linguagem de uma forma agressiva, estabelecendo um diálogo característico de alguns romances modernos.

A solidão do indivíduo aparece na opção de se escrever, dada a impossibilidade de um encontro satisfatório com outro ser humano. Luís da Silva até então como escritor fora vítima da opressão; vende, consciente, sua escritura que assume os contornos e valores do opressor: "Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo".

O próprio ato de criação literária vem nele desvirtuado por ser fruto de encomendas, tráfico do espírito a que se submete para sobreviver. Sua liberdade criadora acha-se comprometida com jornais elogiosos, políticos venais ou comerciantes inescrupulosos. Esse tema, caro a Graciliano Ramos, sofre um aprofundamento em *Angústia*: não se assiste com tanta freqüência como em *São Bernardo* à carpintaria da obra, mas vê-se como objeto de discussão o intelectual e o mundo para o qual escreve e a que pertence como classe.

Como intelectual Luís da Silva sente-se animado por dois sentimentos contraditórios, mais uma de suas antinomias trágicas: o sentimento de privilégio e o de miséria do espírito com relação ao real. O privilégio lhe advém dos valores cul-

turais ou do conhecimento do homem implicados em sua profissão. É uma "consciência" moral e intelectual ao mesmo tempo, emergindo do fundo cultural sob uma forma de papel político-social. Mas Luís da Silva não assume nada, fez todas as concessões para viver e restou-lhe a consciência trágica de saber-se vendido e alienado. Tem a exata noção de que se distanciou do povo, pois teme seu contato, "as minhas palavras não tinham para eles significação". A visão que teve deles era veiculada por escrituras alheias, "a literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros".

O personagem traz a marca indelével dos que despertaram para a realidade e sentiram a miséria e deformação dos valores humanos. O estigma da pergunta sem resposta, da humilhação para o enquadramento institucionalizado percorrem o texto sob forma de imagens obsedantes da infância ou da adolescência. A sufocação no poço das Pedras infligida pelo pai ampliou-se para uma extensão vital, o personagem foi-se destruindo gradativamente, mas deixa um último líbelo no texto questionador. Esse interrogar-se através da linguagem e da re-produção de um real que não sabe sequer suportar ("quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba") instaura um conflito de valores insolúvel.

Ao matar Julião mata-lhe também as palavras sem sentido, vazias "como o discurso do Instituto Histórico". E mais todos os "adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda".

Contestação final ao nível da linguagem, a produção do texto é o epitáfio de uma consciência que se encerra em ritmo cada vez mais acelerado num fluxo verbal, eliminando-se como consciência histórica, negando-se como ser total. Fica apenas uma linguagem que ao se fazer reitera infinitamente suas contradições agora isoladas nesse nível.

## Graciliano Ramos e a Visão Trágica da Realidade

Graciliano Ramos coloca-se com *Angústia* bem no cerne do romance moderno, para o qual uma história, um estado d'alma ou uma descrição de costumes não é mais o que interessa. Importa colocá-lo na vida, assumindo a condição humana e nela o meio temporal em que o homem se debate e que é sua categoria principal.

A luta do personagem é a configuração de um crescente conhecimento de sua própria natureza e contradições. A visão trágica e pessimista que constrói o sistema de valores da visão de mundo de Graciliano generaliza o drama individual até o âmbito das relações sociais, desvendando-as como aniquiladoras das possibilidades humanas. As relações familiares, na comunidade primeira de Luís da Silva, são núcleos repressivos de contínua violentação; a partir dessas primeiras situações de convívio e afeto ampliam-se em círculo concêntrico os contatos posteriores com o homem. Tudo se confirma numa consciência submetida a um processo de fuga, na qual o confronto com a realidade é motivo para humilhações.

O Nordeste agrário e os problemas nascidos dessas relações de senhores e escravos, a decadência dos grandes engenhos absorvidos gradativamente pela tecnologia das usinas aparecem como referências sociológicas implícitas, sintetizadas ficcionalmente no caso-limite de uma consciência doentia. A tragédia da realidade cotidiana nada tem de nobre e a queda é mais um deslizamento progressivo na inutilidade de qualquer esforço. Nesse processo de degradação, no sentido etimológico da palavra, o animal assume o homem e Graciliano constrói uma zoologia inferiorizante correspondente à diminuição de humanidade: rato, sabiá, ratuína, sururu, coruja, vão-se incorporando e ganhando lugar nesse mundo, no qual um primitivismo de sujeição pela sobrevivência substitui um sistema de valores ao nível do humano.

*Angústia* encerra também uma aproximação à aporia proposta por todas as situações trágicas: Luís da Silva, para conseguir sua liberdade, esmaga a do outro, eliminando-o pelo crime. Entretanto, o mal não aparece com a clareza lógica com que se desejaria para a descoberta. O erro não é uma conseqüência simples da vontade humana, podendo ser corrigido na mesma medida em que ocorreu. O personagem do "romance trágico" não tem o domínio do engano que comete, que o envolve e encerra definitivamente. A culpabilidade remonta a uma origem menos impenetrável que complexa, em que aos fatores psicoculturais juntam-se os sócio-econômicos.

A exploração da mente de Luís da Silva, a utilização do monólogo interior em algumas variações até a tentativa final de fluxo contínuo e incoerente trazem este romance de Graciliano Ramos para o mesmo campo das tentativas de Joyce, Virginia Woolf, Faulkner. Como muito bem caracterizou o crí-

tico americano Daiches, tenta-se com essa nova saída para a ficção eliminar a caracterização por extensão para assumi-la em profundidade. A descrição fenomenológica de uma consciência que beira a anormalidade, emparedada em suas obsessões, retoma a visão determinista do naturalismo agora em um novo espaço, o do inconsciente.

O fundo de crenças comuns que suportava o trágico grego e dava unidade àquele mundo é substituído por filosofias múltiplas ou por uma atitude materialista. O divórcio entre homens e deuses eliminou a mútua culpabilidade, situando-a como uma requisição da criatura ao criador, um esforço desesperado para reduzir em definitivo Deus a seus limites.[4]

A essência da "sociabilidade" característica do romance como arte o identifica, trazendo conseqüências inelutáveis para a escolha ou acolhimento de temáticas até então exclusivas do estilo dramático. A luta do homem com valores dicotômicos, a busca do ser e do conhecer estão ficcionalmente encerradas na narratividade do romance, instituído gradativamente o meio imaginário para essas questões.

O combate de tensões suportadas pelo personagem trágico grego, sobretudo em Sófocles, era sustentado pelas forças interiores que lhe demarcavam o poder da personalidade. De tal modo é vigoroso nesse embate que seus contornos se delineiam, deixando patente o caminho que vai do desespero e miséria a uma possível liberação ou morte. A solidão instaura o ser: a sentença délfica "conhece-te a ti mesmo" está mais próxima dessa configuração.

O romance vai focalizar o indivíduo na história da sua vida, na significância do seu tempo. Quando o trágico nele se introduz, quer numa visão de mundo quer em um conflito circunstancial, encontram-se as perguntas que a tragédia dirigia aos deuses. Agora, não mais surgem divindades responsáveis e a forma romanesca preenche o sentido do acontecer trágico dentro de uma dimensão humana.

A cosmogonia mítica implica a idéia do eterno retorno. Como apontou Lévi-Strauss, o mito comporta a permanência de um tema, com uma possibilidade, em princípio, infinita de variações. A ordem mítica se compõe de substituições, compensações, correspondências. O mito é um conjunto global, es-

[4] Domenach, J. M. — *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

trutural e categorial. A memória que corresponde a ele é o saber total do ser e não do fazer.

A escolha do humano em detrimento do divino, a rutura do Cosmos mítico acontece no momento em que os homens dão preferência à realidade temporal, progressiva e mortal. O ser humano foi expresso pelo romanesco quando assumiu um *status* dominantemente histórico. A memória ocupa então uma função psico-social, depositada na *durée* histórica.

A possibilidade de identificação é oferecida ao leitor através da figura do herói, situado no tempo e no espaço. Um personagem tem um passado que o explica, um presente que constrói e um futuro que projeta. Corresponde a uma pessoa pertencente a uma sociedade, obedecendo a uma hierarquia de valores e ideais. O herói mítico não tinha essa representatividade, pois era a-histórico.

Tempo e sociedade são indispensáveis ao romanesco. A problemática do trágico será incorporada ao romance na medida em que ele se transforma na arte literária passível de acolhê-lo num dimensionamento temporal. As situações trágicas gregas são enriquecidas com os acontecimentos do homem romanesco, instituído como personagem. Os conflitos de valores descem da tonalidade grandiosa que era proposta entre divindades e reis para entrar em convivência cada vez mais cotidiana. O trágico romanesco é o homem às voltas com o ser e o tempo.

Os oitenta anos de Graciliano fizeram apenas ratificar a atualidade de seus romances e de suas preocupações. Não envelheceram, pois as lutas tematizadas continuam. Sem tréguas.

In *Revista do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, 5 (15), jan/mar. 1973.

Terceira Parte

# ABORDAGENS ESPECÍFICAS

# A Gênese do Crime em "Angústia", de Graciliano Ramos

MASSAUD MOISÉS

O CRIME em literatura é um tema palpitante a que não se furtaram vários prosadores, como Dostoiéwsky, Gide e outros, e entre nós, com particular interesse, Graciliano Ramos, que em *Angústia* nos apresenta um romance denso de análise psicológica tendo como centro de atração um crime de morte.

O romance inicia-se com o estado profundo de angústia que domina Luís da Silva e termina dentro dessa mesma atmosfera, completando, assim, verdadeiro percurso cíclico, inscrito num clima onde a realidade, apesar de dinâmica em seu movimento vital, parece estática pela velocidade com que tudo se totaliza, a dar nítida impressão de uma fotografia, ou de uma seqüência de fotografias sobre o mesmo tema: a angústia. Lembremos as rápidas e por vezes desconexas memórias que culminam na p. 23,[1] caracterizado por um dinamismo de tal forma exarcebado que acaba por parecer imóvel. Com raras exceções, esse estado de coisas é constante em todo o desenrolar do romance.

Nessa ordem de idéias, como explicar o crime que Luís da Silva pratica, ou, por outros termos, quais serão as forças

[1] Todas as citações referem-se à 4.ª edição de *Angústia*, Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1949.

motrizes da trama sabiamente urdida para levar o pobre doente da vontade a realizar um ato absurdo por inoperante, além de repentino e quase automático? Seria o mesmo que perguntar qual o caráter do assassino? Suas idiossincrasias? Seus amigos? Sua infância? Seu passado? Enfim, uma série de questões baseadas no pressuposto de que a origem do ato deva estar no seu íntimo-causas interiores, portanto, — ou fora de si, mas influindo no seu espírito. Luís da Silva parece ser uma mescla das duas possibilidades: fatalmente arrastado a ações precipitadas por uma espécie de tara hereditária e por uma educação mal orientada, ao lado de terrível predisposição, tal a sensibilidade, para se impressionar com a realidade ambiente. Introvertido sem ser auto-suficiente, porquanto vive de dentro para fora, mas em nítida atitude de quem necessita de estímulo exterior, Luís da Silva traz em si condições facilitadoras de atos apressados por ser, antes de mais nada, altamente sensitivo. Carrega consigo uma como permeabilidade a tudo quanto possa significar vida dos sentidos e das emoções.

Voltemos, pois, as nossas vistas para o panorama todo de sua vida, desde a infância até ao conhecimento de Marina. O passado, com o cortejo de sensações que se fixam na alma da criança e do adolescente em forma de recalques e complexos, vai estourar com o peso de enorme carga mais tarde, quando, já adulto, o indivíduo reúne todas as suas energias para um ato decisivo. Nessa chamada aflitiva dos recursos potenciais está, desgraçadamente, a fagulha que acende o estopim dos recalques e complexos. Despertos esses, de pronto o homem perde o controle de suas faculdades e transforma-se em títere dessas forças imponderáveis. É o caso de Luís da Silva. Vejamos por quê.

Mal começado o processo de auto-sondagem, que tanto lembra a técnica proustiana, a introspecção leva-o para a mais remota infância. "Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo"[2]. A partir do nome, extenso e chocho, revela-se original atitude: pessimismo ou visão analítica, depreciadora, portanto, da realidade, conduzindo-o a um ceticismo inconforme. Mais adiante, como a explicar a sua incontida náusea por tudo que diz respeito ao passado, declara procurar

[2] Ibidem, p. 10.

lágrimas para demonstrar, hipocritamente, quanto sentia pela morte de Camilo Pereira da Silva, "cujos pés cheios de calos e joanetes" tanta impressão lhe causavam.

No vaivém que se estabelece entre a consciência da dura realidade presente e o passado, Luís da Silva opta pelo último: "Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu de mais e sujou"[3] É a própria personagem que confessa: "busco refúgio no passado", à uma, para fugir do presente, à outra, para lá encontrar justificativa do ato fatal. Entretanto, como encontrá-la, se ele está agrilhoado pelas convenções sociais, pelo convívio com os semelhantes? Provavelmente, se tivesse ficado na província quieta e distante, nada lhe teria acontecido. E agora, onde a paz, a calma? O passado, refúgio e suplício a um tempo, é a primeira força motriz no espírito de Luís da Silva. Pesam sobre si tão consideráveis estigmas do passado, em especial da infância, que, à medida que caminha no tempo, vai sentindo como tudo se engendrou matematicamente, à semelhança de perfeito movimento de prestidigitação, para o lançar na fatalidade dolorosa. É esse fatal que pretende desfazer mergulhando dentro de si mesmo, forma incomum de procurar na causa mesma a possibilidade de evasão, de libertação. Chega a parecer-nos um desgraçado autômato a descobrir em si, por mero acaso, a capacidade de consciência autônoma e nela forcejasse por achar o motivo de seu estado, esquecido de que efeito e causa se encontram ligados indissoluvelmente.

Não é difícil crer que Luís se afunda num lodaçal de dúvidas e inquietações, de onde procurara safar-se, ao depois, através doutra via, a derradeira e a mais contra-indicada: o crime, que será, por assim dizer, um extremo imperativo aceito como único caminho para a libertação. Daí assumir tudo a aparência de coisa preparada, não só no que respeita aos antecedentes de Luís da Silva como também, e sobretudo, a cena do crime, tal o automatismo e a sádica potência que se conjugam no seu interior, aparentando mais um ébrio de êxtase místico que um simples criminoso, pela auréola moral que cerca tão violento ato. Dá-nos a impressão de realizar uma missão que lhe competia por ser homem e, como tal, preso a fortes

[3] Ibidem, p. 21.

compromissos morais com atavismos deterministas. A "missão", o dever precípuo de se libertar matando, e com isto caindo mais a fundo no âmago do seu desespero, resulta dum misto de sensações onde releva o papel da memória fixadora do passado, no que este contém de forças ocultas, não poucas vezes misteriosas e aureoladas duma atmosfera de acendrado misticismo. "Pensando" o seu crime, é com a memória que o constrói. Mas, sendo assim, não-dissimularia Luís da Silva algum pormenor importante na origem do seu crime? Seria parcial? Por contar a sua história com o simples auxílio da memória, como se fosse o único personagem do drama, reuniu em torno de si todas as reminiscências que ajudam a formar o esboço do crime.

Por isso, introvertido que é, se compraz com escarafunchar nas próprias chagas, o que talvez equivalha a uma mórbida sinceridade.

O passado, assim visto, alterna-se com experiências presentes, mas predomina a primeira nota, se bem que, não raro, sintetizam em poucas linhas um período longo de sua vida:

> "Entro a falar sobre a minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo que seu Antônio Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento. Depois era a caserna. Todas as manhãs nos exercícios. — "Meia-volta! Ordinário!" As peças do fuzil, marchas na lama, a bandeira nacional, o hino, as tarimbas sujas, os desaforos do sargento. Em seguida vinha a banca de revisão: seis horas de trabalho por noite, os olhos queimando junto a um foco de cem velas, cinco-mil réis de salário, multas, suspensões."[4]

É que esse lapso de tempo provavelmente pouca importância terá para si e em conseqüência não há de lançar luz sobre o panorama do crime. Uma vez que outra, porém, Luís da Silva faz importantes descobertas: "encolho-me timidamente"[5]. Sim, tímido até a medula, matar Julião foi-lhe a mais dura das provas; era como um desafio à sua timidez de intro-

4 Ibidem, p. 27.
5 Ibidem, p. 28.

vertido, o que o tornava revoltado contra tudo e todos, na atitude de quem se ofende por não ser normal e quer praticar a ação que o reverteria à normalidade.

É um clima de intensa dramaticidade, resultante da luta interior e do esforço que despende para realizar-se. Luís da Silva não descreveria com palavras positivas o seu estado de alma; tão agudo era o processo de sondagem: "Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas"[6]. Está patente aqui e em outros passos o pessimismo sobranceiro de quem não quer dar o braço a torcer, muito embora reconheça que o conjunto de suas esquisitices é fruto de uma formação malbaratada como a autoanálise revela.

Pouco mais adiante, continuando a alinhavar de suas memórias, Luís recorda José Baía, célebre por suas façanhas, que culminavam sempre em morte: "Tão bom José Baía! O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia."[7] Essa referência insistente a José Baía e aos seus celebrados feitos é indício da angustiante presença de tudo quanto acabara por significar crime ou ato violento: romance de memórias, de sondagem interior, está evidente que se fixem, para mais tarde despontar, aquelas passagens ligadas ao crime. A memória incumbe-se de selecionar as lembranças que vão jorrando torrencialmente em Luís da Silva e escolhe as condicionadoras do drama. O passado, com sua notável influência psíquica sobre o desgraçado homem, é a primeira realidade a atingir duramente seu espírito, de tal forma que o desespero, a angústia, parece decorrência necessária, se não totalmente, ao menos em boa parte.

Presa de suas memórias, Luís da Silva passará da inércia degradante para a mais brutal atividade, à cuja realização sucede o prestar de contas com o passado, de onde a tremenda luta que o atira numa angústia miserável, obsessão e pesadelo intermináveis. Luís da Silva assume, quase hamleticamente, a figura triste de escravo de si mesmo, do caminhante à busca da própria sombra, já que todo seu mal de si foi derivado e em si continua germinando. A existência transforma-se num perene ato de dor, expiação sem par duma culpa votada pelos juízes da consciência, que o ameaçam e perseguem inexoravelmente. Viver, para ele, deixa de ser o comum de todos os

[6] Ibidem, p. 159.
[7] Ibidem, p. 214.

dias a fim de ser, antes, o alhear do mundo circundante e o mergulho fatal na sua realidade interior, vida e morte de tudo quanto o representa como homem. O suicídio afigura-se-lhe uma solução abjeta, visto haver muito comprazimento e satisfação metafísica na atitude humilhante de quem expia a própria culpa *sponte sua*, como se criminoso e crime formassem uma só densa realidade, inacessível aos olhos humanos. O delito lança fora a efêmera configuração humana e transforma-se em sentimento altamente doloroso: a inquietação, a angústia de espírito. Algoz e confidente do ato, Luís da Silva procura em si o impossível consolo e a inexistente justificativa, esquecido de que apenas encontrará culpa e angústia.

Voltando-se freneticamente para o passado, no encalço da fugaz compensação para a realidade cotidiana, Luís da Silva acaba por resvalar em arestas perfurantes desse mundo que mais e mais se funde com sua própria dor e seu drama: esbarra nos complexos de fundo sexual. É que dentro de si — o que explica parcialmente a volta ao passado — vai encontrando momentos dispersos e inexplicáveis duma força desenfreada, subterrânea, que o domina completamente. Sua existência adquire, por causa desse triste determinismo, o caráter de uma vida inteiramente dedicada à só obsessão de se realizar biologicamente. Daí o seu automatismo, a idéia-fixa, a tara integral que caracteriza a paixão por Marina, tudo envolto por aderências psicanalíticas, explicáveis pelos recalques e complexos que se vão acumulando no seu interior, originários de atos falhos, para um dia irromperem furiosamente. Atado à memória, atado ao sexo, Luís não pode controlar-se, mesmo que se esforce por diminuir com o raciocínio a obcecante idéia que o persegue. O crime, nessas circunstâncias, semelha uma necessidade total do homem, por isso que simbolizaria o momento da sua libertação e a retomada do seu virilismo antes execrado pelas contínuas frustrações e, ao fim, pela infidelidade de Marina. Incontrolado e incontrolável, a dinâmica do seu ato baseia-se no irrompimento de forças profundas e recalcadas pela constante depressão. Diminuído na sua integridade biológica durante tantos anos, faltava-lhe o instante da reabilitação, não a estranhos olhos, que mal percebiam seu drama, mas a seus próprios, e esse momento veio com a presença física de Julião em circunstâncias especiais, porquanto se tornava necessário um esforço físico inaudito para libertar energias desconhecidas e abundantes. De onde a naturalidade, a calma, a

precisão com que o pratica; e, se a angústia o espicaça, é que, além das causas já citadas e outras por citar, o crime não correspondeu à expectativa, visto continuar prisioneiro duma realidade que é, em última análise, o elemento conformador do seu caráter; por conseguinte, alterar um implica o sacrifício do outro[8]. Luís da Silva é todo esse passado, sua personalidade é como é pela causa mesma de estar eivada dos complexos e recalques que o conduzem.

Dentro do círculo vicioso da angústia vislumbra-se algo que pode ser chamado de evolução dramática, porquanto as lembranças partem de determinado ponto e vão-se acumulando até atingir o clímax dramático, que é o crime. Vejamos algumas passagens ilustrativas:

"Na sala de projeção a neta de Dna. Aurora abriu um leque enorme em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela."[9] E mais adiante, na mesma página: "Naquele tempo eu andava como um bode. Mas esfriei também." *Esfriou*, sempre, aqui e em todas as ocasiões semelhantes. É não são poucos esses momentos, muito embora Luís consiga certo equilíbrio noutras vezes, mas trata-se dum equilíbrio inexpressivo diante da subjacente predisposição à inércia contemplativa, satisfazendo-se com saber que possui forças colossais desconhecidas dos outros. Não raro, os elementos psicanalíticos diluem-se em símbolos oníricos: "De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo"[10].

Parece-nos que Luís tinha os sentidos dirigidos para uma delimitada porção da realidade de forma a não perceber nada que desafinasse com seu psiquismo.

Ao longo do regresso ao passado, a sua atenção se fixará nos momentos em que fato anormal ou imprevisto tivesse ocorrido. E, quando o "seu" Ramalho escrever um conto, é evidente que lá há de estar o pormenor freudiano". Salta-nos

[8] Floriano Gonçalves, em seu estudo acerca de Graciliano Ramos intitulado a *Caetés*, diz, à p. 54, o seguinte: "O crime, se não liberta a consciência burguesa de culpa, também não liberta nem traz felicidade".

[9] *Angústia*, p. 38.

[10] Ibidem, p. 97.

aos olhos a obsessão por tudo quanto diga respeito ao sexo, como a querer explicar o próprio existir do homem e do universo por um pan-sexualismo. Por vezes muitas Luís porá à mostra essa preocupação, mais intelectual que física, a denotar a clara atitude sádica daquele que se regozija com a idéia sexo e não cuida realizá-la, porque resultaria num arrostar impossível de sensações fortemente arraigadas em sua memória. O processo de realização estaria num amor total, através da plena posse física e espiritual — com o concurso de Marina — ou de ato equivalente — neste caso, a morte de Julião. Enquanto vive, porém, absorvido no ilusório amor de Marina, Luís se engolfa nos complexos e encontra satisfação em vivê-los na extensão total de suas mazelas, a começar pela timidez que o persegue, e a terminar na obsessiva necessidade de sexo. A timidez: "Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo informações. Nenhuma simpatia".[12] E a obsessiva procura de estados sensuais variados:

> "Decidi-me a ir pisar mais uma vez a terra que Marina havia pisado, encostar-me ao tronco da mangueira, onde ela estivera nua, enrolada na escuridão, torcendo-se e mordendo os braços para não gritar por causa dos beijos que eu lhe dava na barriga e nas coxas. Desci os degraus. Na porta do banheiro meti o pé numa poça"[13].

É sempre, como se vê, freudiano o mundo em que vive Luís da Silva.

Afora isso, outros objetos, por Freud considerados indicadores da morbidez sexual, aparecem constantemente no seu caminho. Esse estado de coisas provoca embaralhamento de idéias e confusão entre a realidade palpável e o mundo da fantasia, numa eloqüente demonstração do quanto estava ele longe de dispor cada cousa em seu lugar. A confusão que isso gera, o caos cronológico e ideológico estão estreitamente relacionados com sua inquietação de espírito, o que pode ser ilustrado pelas pp. 136-137, onde várias imagens se misturam atabalhoadamente.

[11] Ibidem, p. 122.
[12] Ibidem, p. 128.
[13] Ibidem, p. 138.

Ora, dissemos linhas atrás da evolução dramática que se observa no íntimo de Luís da Silva, ou, melhor, no cerne de suas mal encontradas lembranças. Muito bem, podemos ajuntar a essa idéia, que diz respeito somente a um *crescendo* dramático, certas causas remotas que atestam o despertar das primeiras manifestações no encalço do crime, quer por reflexão dum ambiente sobrecarregado de banditismo e de andácia criminosa, como o da fazenda em que cresce, quer por sentir na carne quão significativo lhe seria a realização dum semelhante ato. Acervo genético e ambiente se conjugam numa só força a impelí-lo para a frente, a ponto de nos deixar a impressão de que o homem será a projeção da idéia obsedante; realizá-la, a qualquer custo, eis aí sua missão, e assim o fará, conquanto sacrifique a própria personalidade, aparentemente dessorada de seu conteúdo energético após a prática do ato. Liberto da energia, que era a motivação dos seus caracteres, Luís da Silva será unicamente a lembrança do que foi e do que fez, não só pela angústia aterradora mas porque essa se produziu muito intensamente numa camada profunda de seu "eu", de forma a não lhe restar outra alternativa senão viver a recordação dos minutos que culminam na apoteótica realização de suas faculdades viris. Sua angústia é quase a conseqüência do complexo de culpa que o assalta, por sentir o inócuo do esforço praticado. Se culpa tem de alguma cousa, ele se faz o próprio algoz, visto outrem ignorar os motivos remotos de sua consciência na prática do crime inútil. O desespero é mais causado pela sensação de inutilidade experimentada ante o que supunha decisivo para sua vida interior.

Voltado que está para o passado, não raro Luís da Silva irá desvendando no seu âmago certas sensações ali deixadas por cenas e passagens que atestam essa como disponibilidade para o crime. Sim, vivendo num ambiente saturado de cangaço, criado à solta, é evidente sentisse logo nos primeiros anos a insaciável tentação de praticar atos julgados corriqueiros para indivíduos, como José Baía, afeitos à profissão de matar. Verdadeira obsessão, a morte começou a adquirir foros de ritual bárbaro, para o que deveria ser praticada com todo o requinte dum suplício fanático. De onde a associação de idéias entre o passado e o presente, e com mais freqüência quando isso resultaria em crime. No que respeita a Marina, é o que ocorre normalmente: "Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela esti-

vesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro..."[14]. E ainda: "Muitos crimes depois da revolução de 30"[15], reflexão que surge pelo simples processo de associacionismo: Julião-crime. É um longo pesadelo de que não se safará, antes, há de prolongar enquanto viver, pela angústia do ato inútil. Assentemos, porém, essa disponibilidade para o crime, recalcada de longa data e à espera do momento oportuno. Evidentemente, o drama crescera de intensidade à véspera do crime e chegara ao extremo minutos antes. E então o crime se realiza: Luís da Silva assassina a Julião Tavares[16]. Tudo muito simples, muito rápido, sem complicações nem entraves, quase perfeito, como obedecendo a normas dum sacrifício religioso. Mas como se encontra o criminoso?

Já tentamos analisar os antecedentes do crime e observamos seu compromissamento com a educação, o ambiente infantil, o desajustamento citadino, etc., complexo de circunstâncias a influir na identificação da personagem e a explicar-lhe as atitudes. O estudo do tipo psicológico nos auxiliará a compreender porque forças tão antagônicas, às vezes, e diversas num certo instante agirão no mesmo sentido. Luís da Silva se apresenta como introvertido, provavelmente por causa dos recalques e complexos; em pouco tempo forte tendência narcísica o arrastará para atitudes mentais aparentemente desconexas. Fazendo-se espetáculo de si mesmo, de pronto entrou a subestimar-se, raiando o pessimismo: "Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba"[17]. Autoanálise depreciativa, mas com algo de verdadeiro, sobretudo por referir quanto ele se comprazia nesse afastatamento de tudo para viver situações falsas, imaginárias, arquitetadas no intuito de satisfazê-lo, de compensá-lo. Imaginativo, voltado para si qual caramujo, está claro que o contato com o real (o aparente, o tangível, entendamos) lhe fosse terrível martírio. Subjetivo a ponto de encontrar gozo na própria inquietação, o crime ser-lhe-á obstáculo inexpugnável pelo conflito que obrigatoriamente trava com a vida subjetiva. Além disso, a presença do sexo a atormentá-lo impiedosamente[18].

14 Ibidem, p. 15.
15 Ibidem, p. 105.
16 Ibidem, p. 217.
17 Ibidem, p. 87.
18 Ibidem, p. 115.

De raro em raro Luís da Silva procura uma maneira de sublimar os impulsos e imagina encontrá-la na atividade literária:

> "Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, o que sempre me acontece. (...) Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomodo. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado."[19].

Tímido, com complexo de inferioridade, a vida imaginativa pareceu-lhe a via de compensação. E ei-lo, pois, "fantasiando maluqueiras", na atitude típica do abúlico, indeciso entre o ato que exige esforço de realização e sua imagem totalmente deformada por falseantes aderências psicológicas. Por momentos parece ser dono de forte complexo de superioridade, invertendo-se os papéis. Trata-se, contudo, de evasão passageira. É vê-lo, não muito depois, em seu elemento preferido, a parafusar palavras novas[20], ou a manifestar complexo de higiene[21], tudo coroado pela mania de perseguição a propósito de Julião[22].

Feixe de complexos os mais variados, posto que relacionados entre si pelo denominador comum freudiano, é de prever que outro não poderia ser o fim de seu drama. Cometido o crime, ao impulso dum passado aterrador em que se misturam recordações dum ambiente infestado dos mais perniciosos exemplos, a educação sexual cedo pervertida pelo contato direto com experiências prematuras, a que se acrescenta a tendência normal na criança para apreciar atitudes altissonantes, como o crime, — além de outras causas —, não restou a Luís da Silva senão mergulhar cada vez mais em seus complexos. Inútil o crime, mais arraigava no espírito a convicção de que

19 Ibidem, p. 149.
20 Ibidem, p. 173.
21 Ibidem, p. 176.
22 Ibidem, p. 185.

o ato falhado originava-se dum acervo de memórias pejadas de funestas experiências. Daí a angústia, em que tomba depois de perceber a gratuidade do ato, embora pudesse convencer-se de que o praticara tangido por forças poderosíssimas, incontroláveis, que mergulhavam raízes no passado mais remoto e se exprimiam pelos inúmeros complexos formados à luz da insatisfação sexual. Autômato a praticar um ato fatal, o recobro momentâneo dos sentidos deu-lhe a sensação mortificante da angústia, que o acompanhará para todo o sempre.

In *Filosofia, Ciências e Letras,* São Paulo, 18 (15): 26-37, 1953. (Com alterações do autor.)

# O Humanismo Incidente de Graciliano Ramos

VIRGÍNIUS DA GAMA E MELO

É COM o tempo que Graciliano Ramos vai esclerosando os tecidos sentimentais, as regiões de bondade e solidariedade, buscando como motivo de sua arte áspera a brutalidade da natureza, da vida e dos seres. A brutalidade instintiva de um Paulo Honório, a leviana estupidez de uma Marina, todo o complexo de violência de *Vidas secas*. A *Viagem*, a presença de modos novos, vai encontrá-lo ainda impertinente, incivil e ranzinza. O mestre se põe como um caramujo, isolando-se para as supremas aventuras que são os solitários passeios mirins. Sempre uma visão impiedosa do mundo, um mundo em que nem a terra nem a cidade vale, em que os homens se perdem na devoração do semelhante.

Capítulo curioso na interpretação do grande romancista estaria na contradição de sua obra, em que a solidariedade e a própria simpatia humanas são esmagadas de ponta a ponta, e a sua participação na vida civil em todos os movimentos que tendiam ou se rotulavam em prol dessa mesma solidariedade e dessa mesma simpatia humanas. E observar ainda o profundo egoísmo de Graciliano Ramos que o fazia, mesmo quando participante daqueles movimentos, um distante, um meio à parte, não identificado de todo com o grupo ou a idéia aglu-

tinadora. Na *Viagem*, ele é o mais estrangeiro de todos, a impressionar-se apenas com mãos calosas nos teatros, nos hotéis, nos restaurantes, aspectos superficiais de uma civilização nova e chocante para ele que vinha de um mundo cheio de limitações sociais. Depois os desfiles militares, as demonstrações de forças endereçadas ao mundo ocidental marcam ingenuamente o espírito do grande romancista como marcariam o de qualquer outro que não fosse grande nem fosse romancista. Há, entretanto, na *Viagem*, uma maior identificação com o novo mundo e as idéias que o informaram que nas *Memórias do cárcere*.

Em *Memórias do cárcere*, tão seco, tão áspero se revela Graciliano diante dos companheiros, tão em busca dos privilégios, arranjando sempre jeito para adquirir cachaça e cigarros, num círculo tão contínuo de isolamento, num processo tão claro de distanciar-se, que, a todo momento, há uma iminência para o prisioneiro estranhar a própria prisão. Pelo menos uma coisa ele estranhará sempre — a ausência de provas. E quando lhe dizem que as provas podem ser encontradas em seus romances, ele se surpreende, ele se bate e fala em inocentes, modestas composições.

O gregarismo social e político em Graciliano Ramos sempre foi uma ausência. Temperamentalmente, ele não era um ser sociável, ao contrário esquivo e misterioso, de poucas palavras. O homem era, realmente, de vida seca. Uma vida seca que se revelava continuamente no recurso do cigarro, na face magra, enrugada, no corpo frágil, nas mãos de ossos destacados.

Há, entretanto, na vida de Graciliano Ramos um marco para essa caracterização intelectual, que foi uma modificação, um marco que se firma até na seqüência dos seus romances. Há um Graciliano Ramos de Palmeira dos Índios e há um outro, o que se segue e que extingue o primeiro. Os motivos dessa transformação, não temos elementos ainda para definir, mas eles existem, é claro, com uma força tão relevante que lhe modificaram todo o curso da vida literária e civil. Em Palmeira dos Índios, cidade alagoana, é comerciante e chega a prefeito. Municipalmente, conquista todos os poderes de mando econômico e político. É, portanto, um adaptado à vida ambiente, participando do mesmo pão e do mesmo vinho dos seus munícipes, muito distante do Graciliano Ramos que virá depois — um estrangeiro em tudo, um incivil, um ranzinza.

Palmeira dos Índios, nessa fase digamos humaníssima de sua vida, está caracterizada em *Caetés* — um romance que é uma exceção em sua parca obra de ficção. *Caetés* é muito diferente de *Vidas secas*, *São Bernardo* e *Angústia*, somente para falarmos nos romances, mas poderíamos incluir também o livro de contos de *Insônia*, excetuados apenas os de reminiscências pessoais.

Em *Caetés* realiza o romancista o que Antônio Cândido considerou o seu livro ameno. Mais que ameno, acrescentaríamos, um livro em que perpassa um sentido de humanidade solidária impressionante, desde o Isidoro Pinheiro até a própria Nazaré, à primeira vista, tão mordente, mas, no íntimo e nas ocasiões agudas tão possuído de compreensão humana, tabelião apegado aos livros, e que, às vezes, tinha uns rompantes curiosos no sentido do perdão. Isidoro Pinheiro é, por todos tido como santo, e Graciliano, em todo o romance, não lhe põe realmente um deslize, uma atitude, menos desinteressada. Chamam-no de santo e é este o único santo da obra de Graciliano. Haverá pessoas boas mais tarde, duas talvez, Casimiro Lopes e José Baía, mas santo mesmo, santo como o Isidoro só em *Caetés* mesmo.

A única oportunidade em *Caetés* em que Graciliano Ramos deixa insinuar a sua futura personalidade é certo trecho do tratamento de Luísa quando ela, sendo falada, ele vai sentindo-a despida das virtudes com que a vestia toda.

O retrato fiel de Palmeira dos Índios, que vamos encontrar em *Caetés*, de nenhuma outra cidade teremos ação idêntica da parte do mestre. As ruas, as praças, estão todas presentes, em detalhes de topografia repetidos que, propriamente, as mais das vezes, não interessam ao desenvolvimento do romance. E *Caetés* é o livro de menos técnica de Graciliano Ramos. Mas o capítulo da cidade poderia muito bem ultrapassar *Caetés* e não morrer com ele. Nos outros livros as cidades são sugestões, nada daquelas indicações precisas, repetidas. O localismo urbano de Graciliano Ramos, de livro para livro, vai desaparecendo assustadoramente. Mesmo na *Viagem*, das cidades visitadas, não nos fica uma descrição de conjunto, mas apenas os detalhes, um ou outro detalhe. Resta apenas, em toda sua obra, excetuados alguns trechos das *Memórias do cárcere*, em que a localização é absolutamente necessária para caracterização da incerteza dos prisioneiros, a Palmeira dos Índios em *Caetés*.

Essa Palmeira dos Índios, que surge de corpo inteiro, nas ruas, nas praças, nas casas, nas pessoas. A sociedade da cidadezinha do interior, os comerciantes, o vigário, o prefeito, o médico, o advogado, o deputado estadual, estão todos eles com uma vivacidade e uma autenticidade raras. As reuniões, os jantares, os jogos, o xadrez de Nazaré, a redação do hebdomadário, as moças sonhando o casamento, os enlaces de conveniência — idéias de pessoas amigas, todo esse vasto labirinto sentimental e apático de cidade do Interior botou Graciliano Ramos em *Caetés*. Tudo isso com propriedade de linguagem, com fidelidade ao ambiente, com todos esses toques de intencionalismos que constituem o artista.

Surpreende, extraordinariamente surpreendente que *Caetés*, seu primeiro romance, seja também o seu único romance coletivo, em que há um grupo total, característico, de cidade, a construir as suas páginas e não o egoísmo isolacionista que se observaria depois, com o egocentrismo de um Paulo Honório, de um Luís da Silva, de um Fabiano ou de uma Sinhá Vitória. O desprezo aos outros homens, aos outros elementos humanos, distinguia o Graciliano Ramos de Palmeira dos Índios, tão bem representado em *Caetés*, do que vem depois, tão árido para o semelhante.

Além do mais, depois de *Caetés*, o romancista perdeu uma das suas qualidades melhores, talvez mesmo em razão daquela secura que lhe invadiu a alma, qualidade que reveste todo o romance de Palmeira dos Índios — o humorismo. Humorismo, não no sentido específico, pois que ele era um tanto rude para isso, mas humorismo sempre. O mestre Graciliano Ramos não mais caracterizará as suas personagens com aquela graça, aquele humor sadio. Vai entrar no território absoluto das sombras, nos mundos de desencanto e terror, sem o arejamento humorístico que pusera em *Caetés*. Ali, todas as personagens são cômicas, excetuadas, como nos convencionalismos dos romances de capa e espada — o herói e a heroína, no caso João Valério e Luísa. Quanto aos outros há um autêntico sopro eciano, a mostrá-los como eles são — cômicos e humanos, às vezes duma comicidade admirável. O promotor, o Dr. Castro, por exemplo, é uma figura de antologia. Este trecho sobre o Dr. Castro:

> — "Imagine que o Dr. Castro escreveu num líbelo: "Provará que o réu cometeu o crime contra ascendente, descendente, cônjuge, irmão..."

— Mas eu já me expliquei É assim que está no artigo 39, exclamou o Dr. Castro, que se tinha aproximado sem ser visto. Escrevi assim porque é do Código.

Nazaré perturbou-se um instante. Depois, tranqüilo:

— Ah! o senhor estava aí? Tem realmente certeza de que é do Código? Não haverá engano?

— Não, senhor. Está assim, *ipsis-verbis*, no artigo 39, parágrafo nono, entende como é?

— Ah! se está no artigo 39 é outro caso. Eu supus que fosse engano. Deve ser isso mesmo.

Padre Atanásio, o vigário e diretor do jornal, tem expressões maravilhosas. O fio do seu pensamento é labiríntico, de quebradas em quebradas. Falta-lhe memória e conhecimento e, vez por outra, está o reverendo a cair nas melhores coisas. Como o dr. Castro, o Nazaré, o Padre Atanásio, o Isidoro, todos contribuem com a sua parte de cômico para a feitura desse "ameno" *Caetés*, marco no espírito de Graciliano Ramos que, depois de escrevê-lo, cuidaria de voltar-se apenas para as sombras, as regiões sem luz, os demônios, esquecida a observação do mundo exterior, as cores, formas das cidades e das casas, esquecido da bondade que merecem as criaturas. Tão voltado ficou para os seus novos mundos obscuros que chegou a arrepender-se de um dia ter usado a luz em *Caetés*.

In *Jornal do Comércio*, Recife, 20 nov. 1955.

# Graciliano Ramos e Machado de Assis

A. Fonseca Pimentel

O velho Graciliano, como se sabe, abominava o paralelo. Menosprezo ou incompreensão da obra de Machado, inclusive por motivo de ordem ideológica? Receio ou desconfiança de que a comparação insinuasse imitação? Uma dessas antipatias gratuitas e irreprimíveis que, muitas vezes, um escritor manifesta pela obra de outro, sem que se possa encontrar uma explicação racional para o fato?

Pouca importa. Qualquer que fosse a razão e por mais estapafúrdia que tenha sido, uma coisa é certa: um paralelo entre Machado de Assis e Graciliano Ramos, justifica-se menos para apontar semelhanças do que para assinalar diferenças. Pois, a par de uns poucos traços em comum, de natureza por assim dizer genérica, que aparentemente os ligavam, Graciliano e Machado, quer como escritores, quer como homens, estavam, com efeito, muito distantes, um do outro.

Custa a compreender, assim, que se tenha generalizado o hábito de invocar, freqüentemente, Machado a propósito de Graciliano, com a sanção, inclusive, de críticos autorizados.

É verdade que Graciliano e Machado eram romancistas e grandes romancistas, dotados, ambos, de duas qualidades raras neste país, sobretudo quando conjugadas com o espírito da verdadeira ficção, a saber: o dom do estilo, de um estilo real-

mente lapidar e impecável, e o dom da análise psicológica, de uma análise psicológica sutil e profunda.

Fora disso, porém, o que encontramos, ao examinar, de perto, a obra e a personalidade de Machado e Graciliano são dessemelhanças e quase só dessemelhanças.

Vejamos, por exemplo, a atitude pessimista em fase da vida, que seria, segundo alguns, um traço a mais a aproximar os dois escritores. Nada mais falso. O autor de *São Bernardo* não era, em verdade, um pessimista e, sim, um revoltado, um revoltado contra a ordem estabelecida, que lhe parecia iníqua e inumana. Como bom marxista que era — e Maritain demonstrou à saciedade, em várias obras, que o marxismo, com todas as suas mutilações, ainda é uma forma de humanismo — Graciliano acreditava, entretanto, até demais, no homem, bem como, alhures no espaço ou no tempo, numa sociedade em que a humanidade fosse mais feliz.

Machado, não. Machado descria do homem em si, o qual lhe parecia essencialmente, intrinsecamente, irremediavelmente mau. Não acreditava, por isso, na lenda do "bom selvagem" de Rousseau e nem num super-homem aperfeiçoado do amanhã, resultante da evolução espiritual da espécie, como o admitia Nietzsche, à sua maneira. Para ele a idade de ouro da humanidade não estava no passado, no presente ou no futuro: simplesmente não existira e jamais existiria.

Apesar disso, e diversamente de Graciliano, que, como artista, é sempre sério e sisudo, incapaz de um chiste sequer, Machado sorri sempre e nos faz sorrir. E não há que admirar do fato.

Remy de Gourmont, numa página magistral não sabemos se da *Promenades Littéràires* ou se das *Promenades philosophiques*, tanto tempo faz que a lemos, conclui que o pessimismo total e irremediável é incompatível com a vida: na sua opinião, um homem que descresse de tudo neste mundo não suportaria por muito tempo a existência e acabaria varando os miolos com uma bala.

A situação de tal criatura — que é, de resto, a de todo suicida comum, com a diferença de que este chega ao mesmo termo por motivos de ordem pessoal — traduzir-se-ia, e bem, por aqueles conhecidos versos que Voltaire põe na boca de uma personagem de *Merope*:

> Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir,
> La vie est un oprobe et la mort un devoir

Quando, porém, esse pessimista radical é um artista, um artista da estirpe de Machado de Assis, ele pode não se suicidar e, sim, refugiar-se na arte — em que ainda crê — para zombar da vida, revelando-se humorista, na mais alta e rara expressão da palavra, ao modo de um Swift ou de um Sterne, como já foi dito tantas vezes.

Se o mundo é ruim e não tem remédio, se a humanidade é má e não se corrige, se, em conseqüência de tudo, a nossa miséria é grande a ponto de, à semelhança de Brás Cubas, não devermos, sequer, pensar em legá-la a outrem, que nos resta fazer senão sorrir, sorrir dos outros e de nós mesmos, seres irremediavelmente desgraçados, que nos agitamos, desesperada e vãmente, em busca de um pouco de felicidade e satisfação neste mundo?

A atitude trágica da personagem de Voltaire perderia, assim, algo de sua gravidade e passaria a ser, de algum modo, a daquele médico, no discutido poema de Manuel Bandeira, o qual, em face do tísico irremediável a perguntar-lhe se não era, ainda, possível tentar o pneumotórax para curar a enfermidade que o aniquilava, responde-lhe: "Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino".

É próprio, na verdade, do pessimismo total ou quase total a que se refere Remy de Gourmont, a pura e simples autodestruição física, que Machado deve ter contemplado mais uma vez nas horas amargas, ou o seu equivalente intelectual, a saber, uma indiferença soberana pela existência, que transforma o homem em mero espectador da vida e o conduz aos píncaros do autêntico humorismo, ou seja, aquela mistura de sátira e ironia, de sarcasmo e revolta, de senso do trágico e senso do ridículo, que tão bem caracteriza o romancista de *Dom Casmurro,* tornando-o uma figura singular, solitária e inconfundível no panorama geral das nossas letras.

Por se lhe afigurar *necessariamente má* e sem remédio, como resultado da própria condição humana, a vida devia apresentar-se aos olhos de Machado como uma comédia ou, quando muito, uma tragicomédia, a tragicomédia daquilo que é ruim e não nos oferece outra alternativva. Já para Graciliano, que a considerava *desnecessariamente* má, por culpa, não dos homens, mas digamos, das instituições, a vida somente podia aparecer como uma verdadeira tragédia ou, pelo menos, um drama, o drama daquilo "que podia ter sido e que não foi", para usarmos, ainda, versos de Manuel Bandeira.

Em suma e por outras palavras, configura-se, no caso do cerebral Machado e do emotivo Graciliano, a situação do dito famoso de que a vida é uma comédia para os que pensam e uma tragédia para os que sentem.

A tão fundamental diferença de atitude em face da vida, nos dois escritores, haveria de corresponder, por certo, uma diferença igualmente radical de maneira, de estilo e, até, de concepção da arte de escrever.

No que concerne, por exemplo, à estrutura de seus romances, ambos os escritores demonstraram sempre marcada preferência pela técnica de escrever na primeira pessoa, ou seja, a de narrar e apresentar os fatos através da confissão de uma das personagens: o único dos grandes romances de Machado escrito na terceira pessoa é *Quincas Borba,* ao passo que Graciliano somente usou o processo em *Vidas secas.*

Isso, aparentemente, é mais um ponto de contato entre os dois escritores. Mas, genericamente, dentro dessa técnica de escrever na primeira pessoa, quanta diferença entre um e outro.

Graciliano cria, à parte de si e, às vezes, até em anteposição a si, uma personagem autônoma e independente, em torno da qual gravitam, em geral, os acontecimentos (não obstante o fato de nem sempre ser ela a personagem principal) e à qual incumbe relatá-los de modo, por assim dizer, o mais impessoal possível. É o que ocorre com o Paulo Honório de *São Bernardo,* o João Valério de *Caetés* e o Luís da Silva de *Angústia.* Não obstante a técnica preferida — da primeira pessoa em vez da terceira, que é mais característica do romance como gênero literário — Graciliano é o tipo acabado do escritor objetivo, à moda, digamos, de Flaubert, ou seja, do autor que se omite ou se oculta para permitir que as suas personagens, inclusive a relatora, apareçam melhor. O romancista de *Vidas secas* dava, aliás, a impressão de aplicar à risca, na elaboração de suas obras, o conselho famoso do criador de *Madame Bovary,* consubstanciado nestas palavras admiráveis: *"L'artiste doit être dans son oeuvre, comme Dieu dans se création, invisible et tout puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas".*

Machado, não. Além de, como Graciliano, usar com predileção acentuada a primeira pessoa, recorria ele àquela "forma livre" a que se refere Augusto Meyer, em que o autor, em maior ou menor escala, com maior ou menor brilho é também personagem, emergindo, muitas vezes, do meio da narrativa

para apostrofar o leitor ou com este cavaquear, à margem das demais personagens. E esse vezo de Machado é tão pronunciado e incoercível que mesmo num romance de estrutura e concepção tão objetiva como *Quincas Borba,* conforme assinalou Mário Matos, o autor, puro e simples, sem qualquer disfarce, aparece, às vezes, de modo estranho e absurdo, para dirigir comentários ao leitor.

Isso, aliás, confere a Graciliano maior fidelidade às regras e cânones clássicos do romance e seria, a rigor, uma vantagem sua sobre Machado.

A grande superioridade deste, o sinal mesmo da sua genialidade, está, porém, justamente nisso: a capacidade de fugir, com êxito, aos padrões ordinários do gênero e criar formas próprias de expressão para o seu gênio fora do comum, ou renovar, para isso, fórmulas velhas e, aparentemente, superadas.

Em síntese e por outras palavras, Graciliano, quando se punha na pele de uma de suas personagens para fazer romance na primeira pessoa, despojava-se de sua personalidade e passava a ser, objetiva e simplesmente, Luís da Silva, Paulo Honório ou João Valério. Machado, diversamente, nunca sai de dentro de suas personagens, quer seja o Brás Cubas, o Conselheiro Aires ou o Bentinho, por cujas bocas, como Voltaire em relação às suas criações, ele fala, além de falar, por acréscimo, diretamente ao leitor. Isso explica, em boa parte, porque as personagens mais vivas, mais palpitantes, mais carne e osso, de Machado de Assis, sejam tipos femininos como Sofia, Capitu ou Virgília.

Quase mero espectador da vida, por motivo que todos nós conhecemos, Machado havia de ser personagem, pelo menos, de suas obras, ao passo que Graciliano, como participante ativo — quase diríamos militante — que foi da vida, contentava-se em ser espectador de suas obras, na forma preconizada e seguida por Flaubert.

Como sempre se pôs, disfarçadamente, em seus romances e contos na pele de uma personagem-autor, não sentiu Machado necessidade — e até teria pudor — de confessar-se pública e abertamente, em recordações ou autobiografia, como o fez Graciliano, nos quatro longos volumes de suas memórias.[1]

[1] *Esaú* e *Jacó* revela-se, por assim dizer, um caso à parte: não é um romance da primeira pessoa, como as *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* ou *O Memorial de Aires*, nem chega a ser, a rigor, um romance objetivo,

O que assinalamos de diferença entre Machado e Graciliano, tomando por base somente os seus romances, poderia ser consideravelmente acrescido como resultado de um confronto da vastíssima e admirável bagagem de contos e histórias do primeiro com a limitada e discreta produção do último neste setor, consubstanciada tão somente no volume denominado *Insônia.*

A par de tudo o que aí fica acresce que Graciliano Ramos, romancista admirável, dos mais puros e profundos da língua portuguesa, e, mesmo, no dizer autorizado de Tristão de Ataíde, "o maior dos nossos romancistas sociais", foi, a rigor, quase exclusivamente isso, o que já é muito evidentemente.

Machado de Assis, porém, conforme tivemos a oportunidade de acentuar em outro ensaio aparecido neste suplemento,[2] era romancista e contista incomparável, *doublé* de pensador penetrante e fino humorista, sem menosprezar as suas atividades, absolutamente não secundárias, como poeta, teatrólogo, crítico e cronista. É ele, sem dúvida alguma, a mais complexa e completa personalidade de nossa história literária ou, como muito bem o disse Roger Bastide, *l'expression la plus parfaite du génie bresilien.*[3]

In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1958. Supl. Lit.

como *Quincas Borba.* Apesar de concebido, pela maior parte, na terceira pessoa, o autor, como tal, mostra-se sempre visível, às vezes, por capítulos inteiros, interrompendo a narrativa e fazendo comentários sobre fatos os mais diversos. Daí o haver Mário Matos, com razão, caracterizado o livro, no seu excelente ensaio sobre Machado de Assis, mais como "uma crônica de costumes" e "o relato de acontecimentos que prendem com a queda da Monarquia no Brasil".

2 "Machado de Assis e Eça de Queirós" *in Diário de Notícias*, 10 nov. 1957.

3 *Études de Littérature brésilienne* p. 50, Paris, Centre de Documentation Universitaire, s/d.

# O Estilo Indireto Livre em Graciliano Ramos

FÁBIO FREIXIEIRO

É o *estilo indireto livre* um terceiro processo, usado ao lado do estilo direto e do indireto, e que apresenta, sobre aquele, o mérito de manter, num romance, conto ou novela, o cunho lingüístico originário das frases da personagem, sem que seja mister transcrevê-las em seu nome. O que vale dizer, em conseqüência: o emprego da frase, desvinculada do que seria o verbo introdutor na oração regente — *dicendi, sentiendi* ou *cogitandi* — marca-lhe a feição. Numa exemplificação sumária, teríamos: "Fulano parou. *Era preciso voltar*" (estilo indireto livre); cf. "Fulano parou considerando *que era preciso voltar*" (estilo indireto); "Fulano parou considerando: *é preciso voltar*" (estilo direto).

Possibilita a reprodução de gestos da personagem; evita o pesado acúmulo dos *quês;* mantém as interrogações e exclamações sob a forma originária; traduz estados mentais das personagens (evitando-se, à medida que se conserva a vivacidade do estilo direto, o escolho da formulação lingüística integral, que resulta num verdadeiro e fastidioso monólogo), tudo isso são virtudes e características básicas do estilo indireto livre.

Tal a denominação dada por Bally, que vê no fenômeno uma manifestação da *língua*; um tipo sintático, vigente em

alguns idiomas modernos, paralelo aos estilos direto e indireto, e não produto ocasional da inspiração do indivíduo. Isto é, *livre*, porque liberto do nexo da subordinação sintática (escola de Saussure), e não *direto, impropriamente dito*, porque variante do estilo direto na qual o autor se identifique com a personagem (escola idealista de Munique).

Sugestão do Prof. Adriano da Gama Kury e a leitura do artigo do Prof. Matoso Câmara Jr., a respeito do estilo indireto livre em Machado de Assis, levaram-nos a tentar aplicar tais conceitos, acima levemente esboçados, ao impressionante capítulo das *Vidas secas* de Graciliano Ramos — "Fabiano" — como trabalho preparatório para pesquisas posteriores. Animou-nos o propósito de, numa primeira fase, colher material e, numa segunda simultânea, interpretá-lo, em todos os matizes que o texto nos pareça exibir, e que procuraremos captar numa análise minuciosa, cientes de que, se o fenômeno em questão é fato da *língua*, nem por isso deixa de ter ramificações individualizadas, com graus de expressividade diversos, que variam, num mesmo texto, no mesmo período, na mesma frase e, cremos, de autor para autor.

*1.* Caminhemos paulatinamente.

Logo a pp. 22, Fabiano está satisfeito. E pensa como os simples, como anda, com altos e baixos, volteante e impreciso. Ele é como o Juca Mulato, "uma coisa qualquer dentro da natureza", porém mais real, mais humano, mais carne. Para ele, certamente, não valeria a asserção aristotélica: "pensar é imobilizar-se". Isto seria com seu Tomás da bolandeira! Para Fabiano, o principal é o trajeto, alcançar o pátio, ir ter com sinhá Vitória; o pensamento acrescenta-se-lhe indeciso; tem-lhe a frescura e ingenuidade da língua: é, expressivamente, legítima linguagem mental, onde afluem, espontaneamente, como os pedregulhos do caminho e o chape-chape das alpercatas, as fórmulas típicas do diálogo, o que dá ao estilo do mestre brasileiro uma vivacidade e um realismo dignos de nota.

Com a interiorização da linguagem, aliada ao emprego da frase desligada em relação ao verbo *dicendi* (no caso, a omissão seria, a rigor, de verbo *cogitandi*), temos o primeiro exemplo de estilo indireto livre:

> "Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra

no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos — e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera". (p. 22.)

Tudo se passa no pensamento de Fabiano. Inicialmente, é um pensamento vivo, quase dialogal: "sim senhor" é forma de tratamento, supondo uma pessoa que fala e outra a quem se fala. Explica-se psicologicamente: na humildade da personagem, na sua inferioridade social, na sua vida seca e árida como a natureza circundante, há um velado anseio, tímido e cabisbaixo, de mostrar a outrem o quanto pôde, o quanto vale, o quanto lutou e como venceu. Fala o pensamento palavras que a boca não ousa dizer a um meio hostil, onde não encontraria o eco desejado. É o drama da incompreensão e do desajuste. Logo após, a partir do "chegara naquele [...]", interiorização maior, pensamentos difusos, maior afastamento da fórmula direta; tudo isso, progressivamente: o "sim senhor" afasta-se, de nossos ouvidos, aos poucos.

*II.* Imediatamente abaixo, passagem gradual do estilo indireto ao estilo indireto livre. Ganha a seqüência em vida, em dinamismo. E digo mal, pois não me parece *gradual* a passagem, porém mais forte que isso. Senão vejamos:

("Conteve-se, notou que os meninos estavam perto,") "com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos, mas como vivia em terra alheia, cuidava dos animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra." (p. 22.)

O "com certeza iam admirar-se [...]" não se prende, certamente, a *notou*; trata-se, sim, de uma passagem brusca para o estilo indireto livre, a servir, aqui como em muitas outras passagens, à expressão do pensamento difuso e subitâneo de Fabiano. Pouca gradualidade, parece-me. E logo se torna mais vivo o estilo indireto livre, menos difuso o pensamento, pelo emprego de uma cláusula típica da interlocução: "pen-

sando bem". É justamente quando falamos que nos reportamos à nossa vida mental e nos referimos ao nosso mundo subjetivo; é uma representação que o pensamento comum, em si e por si, não justifica: normalmente, não pensamos que pensamos, mas tão-somente pensamos; seria, demais, posto que possível como refinamento cerebrino, inadmissível para a rudeza de Fabiano. É que, mesmo o simples, diz que pensa, mas nunca, a rigor, pensa que pensa. Paulatinamente, interioriza-se a linguagem mental de Fabiano, perdendo a vivacidade do "pensando bem", perdendo-a a partir de "ele" (em vez de Fabiano)[1], ganhando-a talvez com *cabra* (muito pouco sensível), mas, sobretudo, reduzindo-se a uma espécie de resmungar de consciência.

Podemos observar, portanto, neste capítulo das *Vidas secas*, conforme já deparamos duas vezes, um estilo indireto livre *mais ou menos interior*, de acordo com a ausência ou presença de termos expressivos; dá-se isso, geralmente, com relação aos *estados mentais* da personagem, que, aliás, dominam as páginas estudadas. Tomamos a liberdade de chamar estilo indireto livre *puro* (LP), ao isento da sugestão e expressividade de certos termos, bem como estilo indireto livre *expressivo* (LE), ao que deles se mescla. Lá, maior interiorização; aqui, mais afetividade, mais vida, mais participação do exterior. Muitas vezes, são apenas altos e baixos, dispostos suavemente; quase solavancos, outras vezes, mas rápidos e mínimos como o ápice de uma pirâmide. É difícil, mesmo, delimitar-lhes a fronteira.

*III.* Uma unidade estilística circular: estilo direto — estilo indireto livre expressivo — estilo indireto livre puro — estilo direto.

("— Você é um bicho, Fabiano.)

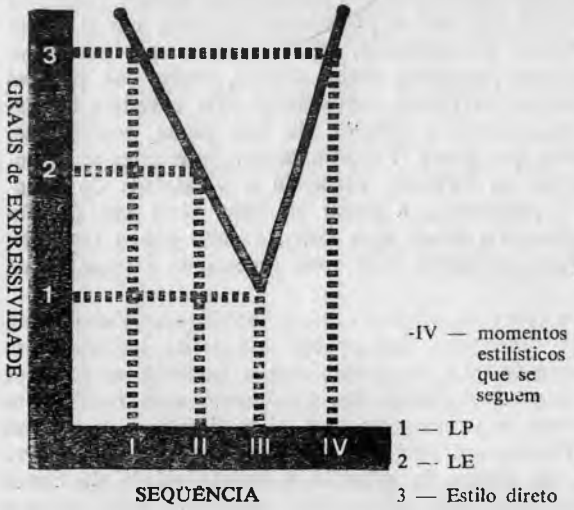
("Isto para ele era motivo de orgulho.) Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

"Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

("— Um bicho, Fabiano.") (pp. 22-23.)

[1] Cf., a respeito, observações posteriores.

Graficamente, teríamos:




O que nos parece quebrar, um pouco, esta unidade, é a intersecção "Isto para ele era motivo de orgulho", em que vemos o autor a tomar o seu objeto — a personagem —, como que a dosá-la, segurando-a pelo pulso, a refreá-la no livre curso que esta encetara. Sentiríamos, penso, melhor, a unidade referida, caso não se desse tal interposição. De qualquer forma, verificamos um decréscimo bem grande de expressividade, seguido de uma quase vertical ascensão em busca da expressividade inicial.

> *IV.* "Agora Fabiano (LE)[2] era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. [...] Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras

[2] O uso sistemático da 3.ª pessoa (nome próprio ou pronome), representa a anulação do "eu" diante do meio hostil. Existe, apenas, uma relativa auto-afirmação com o uso do nome próprio, em lugar do pronome.

e as baraúnas. Ele[3], sinha (LE) Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia[4] estavam agarrados à terra". (p. 23.)

O uso do nome próprio Fabiano, em lugar de *ele* (muito possível, no início do parágrafo, sem prejuízo da clareza), traduz a expressividade do estilo indireto livre, em particular; é a transposição mesma de elemento dialogal — o vocativo —, cuja ênfase aqui se conserva: era ele assim nomeado; o "chamado" Fabiano, já alguém, já vaqueiro, ninguém o tiraria dali. Após isso, atenuação progressiva da expressividade. A partir de "Ele, sinha Vitória [...]", observa-se curioso cruzamento: *sinha* acena para a vivacidade da interlocução, enquanto, a nosso ver, *cachorra Baleia* tem menos expressividade, menos afeto, menos carinho que simplesmente *Baleia*, que é o trato direto (Cf. *sim senhor, sinha, pensando bem, Fabiano*). Cf., em sentido diverso, "*Baleia* não podia achar a novilha [...]" (p. 25.)

*V.* Entristece-se o herói.

O mais íntimo de sua alma exclama:

> "Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite." (p. 23.)

A exclamação inicial tem a vida do estilo direto: o próprio infinitivo empregar-se-ia, se esse processo estilístico fosse usado. Mudaria apenas a pessoa, da 3.ª, em que está, para a 1.ª. Após, sente-se maior interiorização; no emprego de *ele* (em

[3] Cf. observações infra. Já aqui "ele", não "Fabiano". Sente-se o homem na família, justaposto aos seus demais membros, até à cachorra, mais que como indivíduo. Além disso, a prisão à terra, em si, já o diminui.

[4] À diferença que em M. de Assis existe entre *cão* e *cachorro*, no *Quincas Borba*, corresponde, aqui, a que separa *cachorra Baleia* de *Baleia*.

lugar de Fabiano), adequação ao tom de desespero, descrença, de anulação absoluta da personagem como *pessoa*: judeu errante, vagabundo empurrado pela seca, hóspede. Com o *sim senhor*, ressurge, novamente, a vida e a expressividade dinâmica: um diálogo que Fabiano *teria* travado... mas só o fez em pensamento. Cf., em sentido análogo, *I*.

> *VI*. ("[...] repreendeu-o.) O menino (LE) estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar?" (p. 24.)

Pela primeira vez, nesta análise, o estilo indireto livre serve não mais ao pensamento, ao estado mental da personagem, linguagem de seu cérebro rudimentar, mas à expressão sensível da sua própria linguagem. O verbo omisso será propriamente *dicendi*, não mais *cogitandi*. Observe-se *menino*, usado, possivelmente, na reprimenda oral. Observe-se, ainda, a interrogação, em pleno estilo indireto livre, à Machado de Assis. Ao cabo, talvez audivelmente: "— Esses capetas têm idéias..."[5]

*VII*. ("Fabiano consolou-a, afagou-a.) Queria apenas dar um ensinamento aos meninos (LE). Era bom eles saberem que deviam proceder assim." (p. 25.) A partir de "Queria [...]": justificativa que Fabiano faz a si mesmo (plano da consciência) ou que exterioriza, talvez, ao mesmo tempo que afaga a cachorra.

> *VIII*. "Necessitava falar com a mulher, afastar aquela perturbação, encher os cestos, dar pedaços de mandacaru ao gado. Felizmente a novilha estava curada com reza. Se morresse, não seria por culpa dele." (p. 25.)

Nem sempre se nota, com absoluta segurança, o limiar da interiorização, donde o início do emprego do estilo indireto livre; penso não haver dúvida de que esse se dá, no caso, com

[5] Talvez um sorriso: o que me parece menos provável, pois o presente (têm) denota o estilo direto, onde é mais difícil o recurso, se não impossível. Dentro dele, porém, cabe o monólogo mental: interpretação que me parece plausível.

"necessitava". O "como se", que figura antes de nossa citação, revela o autor, a meu ver, não o pensamento de Fabiano. Observe-se *ele*, em vez de *Fabiano*. Ao fim, abruptamente: "— Ecô! Ecô!" (est. direto).

> *IX*. "Aquilo é que estava certo. Baleia (LE) não podia achar a novilha num banco de macambira, mas era conveniente que os meninos (LE) se acostumassem ao exercício fácil — bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal". (p. 25.)

*Baleia* (cf. p. 23; n.° *IV* deste trabalho), *meninos*, ápices do estilo indireto livre expressivo. Em seguida, decréscimo de expressividade: *animal* em vez de *Baleia*. É possível alguma exteriorização, através de atitude ou gesto de Fabiano, em correspondência com "Aquilo é que estava certo" — linguagem subjetiva.

*X*. Logo abaixo, passagem do estilo indireto para o estilo i. livre, com emprego do futuro do pretérito (no direto, seria o futuro do presente; no indireto, o próprio futuro do pretérito):

"Haveria na catinga um barulho medonho" (anteriormente aparece o verbo *pensar*). (p. 25.)

Continua o estilo indireto livre:

> "Agora queria entender-se com sinha Vitória (LE) a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano (LE) dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.
>
> ("— Está aí.")

Para *sinha* e *Fabiano*, *cf.* o que já foi dito nos números anteriores. Duas questões em estilo indireto livre, como as de

M. de Assis[6]. Conclusão audível: estilo direto (cf. n.° *VIII*). Portanto, evolução do estilo indireto para o direto, através do indireto livre. Cf. *Miscelânea*, p. 25.

*XI.* Até agora, temos ido *pari passu*. Dado que o fenômeno ocorre abundantemente e domina as páginas do "Fabiano", (como do livro todo) passamos a mencionar os pontos de expressividade, encontrados aqui e acolá, que aproximam a linguagem interior dos recursos da interlocução. Nessa medida, caminharemos.

"Ele, *Fabiano* [...]" (p. 26): *sintoma de superioridade* em relação a seu Tomás da bolandeira; é o Fabiano, assim nomeado, chamado, que é alguém.

"[...] o mais arrasado era *seu* Tomás [...] (p. 26): reminiscência do *diálogo*.

"[...] um sujeito como *ele* não tinha nascido [...]" (p. 27): *humildade* em relação a seu Tomás.

"[...] e *Fabiano* ouvia as descomposturas [...]" (p. 27). *Fabiano*, aí, já denota a presença do autor (fronteira difícil) ou então um meio cinismo, vestido apenas de humilde, com que o herói recebia a descompostura. Trata-se, neste último caso, daquela relativa auto-afirmação já referida.

"[...] mas *Fabiano* desejava brigar com ela [...]" (p. 28).
"*Fabiano* tinha a certeza [...]" (p. 28).

(*Auto-afirmação relativa.*)

"Indispensável os *meninos* [...]" (p. 29).
"[...] os *meninos* poderiam falar [...]" (p. 29).
"[...] teria o fim de *seu* Tomás da bolandeira" (p. 29).
"*Seu* Tomás da bolandeira é que devia [...]" (p. 29).
"[...] *sinha* Vitória devia estar [...] (p. 29).
"[...] *sinha* Vitória a respeito da educação dos *meninos*" (p. 29).

(*Expressividade da interlocução; reminiscência do diálogo potencial.*)

[6] Resposta interior.

*XII.* Quer-nos parecer que há em Graciliano Ramos, como em M. de Assis, vasto campo de aplicabilidade da doutrina de Bally, que vê no fenômeno do estilo indireto livre um tipo sintático, de que dispõem certos idiomas modernos, e o qual não é produto fortuito da inspiração individual, senão uma construção vigente na *língua.* O que não impede que haja, também, participação de indivíduo.

Parece-nos, igualmente, que outro campo seria o de pesquisar aquele tipo de estilo indireto, conciliado com a expressividade do direto, em que subsiste o nexo da subordinação. O Professor Matoso Câmara Jr. menciona apenas dois exemplos (*Miscelânea*, p. 21), e não denomina o tipo que parece ter uma expressividade *toda especial.* Creio que o próprio M. de Assis (e não Graciliano, cujo dinamismo estilístico não propiciará, como suponho, senão pouco exemplário) mostrará mais fartamente outros espécimes do fenômeno, o qual chamaríamos *estilo indireto misto.*

Em suma, creio que, na consideração do estilo indireto livre, importa ver (e foi o que apontamos) os termos e as "expressões expressivas", que estabelecem como que planos e gradações, ápices, ascensões e descidas, mais leves ou mais abruptas, dando ao fenômeno uma intensidade variada e que lhe negam uma planificação interna: por isso, consideramos o estilo indireto livre *puro* e o *expressivo.*

In *Da Razão à Emoção, II,* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/MEC, 1971.

APOIO MÍNIMO BIBLIOGRÁFICO

1 Câmara Júnior, J. Matoso. O estilo indireto livre em Machado de Assis. In: Vários Autores. *Miscelânea de estudos em honra de Antenor Nascentes.* Rio de Janeiro, s. ed., 1941, pp. 19-30.

2 Lips, Marguerite. *Le style indirect libre.* Paris, Payot, 1926.

3 Ramos, Graciliano. *Vidas secas.* 5. ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1955, pp. 21-29.

# Expressividade em Graciliano Ramos

Amariles Guimarães Hill

Donde vem a apertura e a ausência de horizonte de *Infância* e *Vidas secas*? Donde a tristeza e o desencanto das obras? A intensidade psicológica e o rebaixamento do homem? Do escritor e do ambiente em parte: na transmissão. Mas a percepção, tem-na o leitor pelos recursos do estilista. Entre muito que possa haver, os predicativos, o simbolismo das cores, a comparação, a metáfora em processo, o vocabulário escolhido, o estilo indireto livre.

Os predicativos de Graciliano são quadros completos, descritivo-sentimentais; ainda mais se os coloca apostos. Com este procedimento parece retardar a ação, que passa lentamente, caracterizando o observador longo e cuidadoso. Vejam-se alguns.

Quando o moleque José sofre o castigo do chicote, e faz jorrar os costumeiros juramentos, comenta o memorialista: "A súplica lamurienta corria inútil". Este inútil choca-se com o verbo, como que anulando-lhe o significado, como se o observador se sentisse extático; ao mesmo tempo que se aplica ao substantivo, descrevendo a cena de dor e impiedade.

A infância do escritor teve sua fase mística, no capítulo "Um intervalo" onde existe o melhor humor. Ganhando *várias preciosidades,* mandou benzê-las e pendurou-as na parede do

quarto. "Assim me edifiquei, a princípio moderadamente, depois excessivo e entusiasmado." Note-se: a princípio a ação é moderada; à medida que se desenvolve a intensidade é o menino que a sente nele próprio, *excessivo e entusiasmado*. No mesmo capítulo: "...as novas amigas surgiram-me compreensivas e caridosas". A função predicativa dos adjetivos, em vez de simples adjuntos, faz as qualidades serem bilaterais, não pertencendo apenas às *amigas*; o narrador participa delas pelo verbo e pelo interesse do pronome. *Ibidem*: "Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras..." *Cuidadoso* é o escritor, não, circunstancialmente, a maneira de ele observar.

Desses poucos exemplos — outros podem facilmente ser encontrados, — achamos melhor esta em que uma palavra (órfãos), estacada no meio de um período, é o retrato, físico e moral, de toda uma família, de uma casa: "Começou a ter vertígens e síncopes, desacordava minutos compromissos, e nós nos alarmávamos, órfãos; chorávamos olhando o corpo morto. Levantava-se e revivia..."

Um amigo despertou-me para as vezes sem conta que aparecem as cores nos livros estudados. Levantamo-las. Analisamô-las dentro do simbolismo usual. É de entusiasmar, não só o recurso, a expressividade que ele traz à linguagem, mas também a mestria do escritor. Setenta por cento das vezes, as cores, são vermelho, amarelo e negro, isto em *Vidas secas*, porque, em *Infância*, a porcentagem é muito mais alta. Essas cores representam a tragédia, a angústia e a dor que perpassam o romance. O verde, que é muito pouco, quando presente, é a esperança distante dos infelizes.

Verifique-se.

O pórtico do livro é a "planície avermelhada" por onde "os infelizes tinham caminhado o dia inteiro" e as manchas verdes dos juazeiros que passavam a alimentar a caminhada morta. O verde volta cada vez que torna a intermitência da esperança: "Ia chover". Fabiano se enche de fantasias felizes: ele dono da fazenda, os "meninos gordos", "saias de ramagens vistosas" para Sinhá Vitória, as vacas no curral. "E a catinga ficaria toda verde". Em outro passo: "Se a seca chegasse, não ficaria planta verde". Se a seca chegasse lá se iria toda a esperança.

Endividado, Fabiano não podia sair da fazenda sem pagar ao fazendeiro; honesto, não levaria o cavalo de fábrica, tão

bom, era do fazendeiro; retirante, não desanimava, tinha ainda projetos, cria num mundo além dos montes, onde até o cavalo "encontraria alimento verde".

Dispensam-se mais exemplos. Bastam, para convencer-nos de que a utilização das cores é consciente, expressiva, estilística, os dois capítulos em que aparece o soldado amarelo. Amarelo é angústia. Amarela não é a farda do soldado, a cor contagia o homem, na aversão que o humilde tem pela autoridade. Assim Fabiano o sente. À medida que a autoridade cresce na sua prepotência a angústia, a inação estrangula Fabiano; a autoridade já não é mais *soldado*, amarelo não é mais adjetivo, mas um substantivo pleno, altamente expressivo, simbólico ("— Espera aí, paisano, gritou o *amarelo*").

Apanhou e amargou na prisão.

Um dia, "deu de cara com o *soldado amarelo*" na caatinga, seus domínios. No ódio que dele se apossa novamente a angústia das recordações se exterioriza na expressão *amarelo*. Ali ele era senhor. O amarelo aviltou-se, e Fabiano desprezou-o ("contra aquilo nem precisava facão, bastavam unhas"), nem mais tinha cor, não era amarelo, não era soldado amarelo; era apenas um *militar* um *soldado* descolorido.

Fraquejou Fabiano. "Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho". Voltou a angustiar Fabiano, coloriu-se e o pobre "tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao *soldado amarelo*".

A identidade entre o bicho e o homem, que procuramos demonstrar em artigo recente, não fica só no plano vital: é um recurso expressivo.

A língua se renova a cada busca do ser inteligente para transmitir melhor suas idéias e impressões. Essa busca sempre encontra a comparação, simples símile, ou seu produto evoluído, a metáfora. Em Graciliano, a evolução de uma para outra é às vezes clara, fluida, e seguimo-la nas suas fases. Ele é pródigo em comparações e metáforas. Sobre ambas paira a visão obsedante do bicho.

O menino sem horizonte, mas sensível, a olhar as coisas da sua gaiola estreita, a ver os bichos, observa que suas principais características encontram-se também nas pessoas. Relaciona-as. Na comparação está uma das chaves-mestras da extraordinária expressividade do romancista. E não é simples imagem; é um processo. Usando o animal como um dos termos

do símile, retrata suas personagens física e moralmente. O Fernando de *Infância* não poderia causar-lhe pior impressão — áspero, de "aspecto tenebroso", "frio, úmido, viscoso", lhe dava a "absurda impressão de uma lesma vertebrada"; o retrato do matuto, metido nas suas roupas de couro, perneiras, gibão, guarda-peito, "como tatu", foi tão feliz que o põe nos dois livros. E o Mário Venâncio, "focinho de rato, modos de rato"? E o Venta Romba, tropicando como papagaio? André Laerte.

Foi atribuindo significações novas ao T e ao D que o menino se livrou do embaraço que lhe causavam essas consoantes: crismou-as expressivamente: "o T era um boi, o D uma peruinha". (Não era assim que tais perfis tinham de aparecer a quem vivia a olhar os bichos?)

Para visões coletivas não haveria melhor imagem que a das formigas e a das abelhas — como tais lhe pareceram homens cavando o chão; e o seu povo mirim fantástico "falava baixinho, zumbindo como abelhas". Ou ainda na afirmação de que "os filipinos (o povo) são fortes como as formigas".

Estilista, estabelece ambientes pela conexão de um símile com palavras-chave. Examinemos esse trecho:

"O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas. De ordinário pachorrentas, azucrinavam-se como tanajuras zonzas".

Há carga significativa nas palavras verão, modificações, pachorrentas, azucrinavam-se, tanajuras. Durante o inverno, ficam-se as formigas nos seus formigueiros, gozando das provisões armazenadas (pachorrentas?). No verão, as tanajuras, aladas, esvoaçam em torno das luzes, espalham-se pelas varandas, quintais e campos. O verão das personagens de Graciliano tinha a mesma aparência.

Igualmente, quando ele e a irmã avistaram o Padre João Inácio e caíram "em desânimo esquisito, como dois bichinhos *magnetizados*" há uma relação psicológica: o padre tinha um olho de vidro, aberto, fixo, hipnotizador, como o das cobras ou gatos.

Os gatos e ratos, que Graciliano parece bem ter observado, estão multiplamente enriquecendo a expressividade de sua prosa. No capítulo "O Moleque José", os filhos da negra Luísa eram "oferecidos como crias de gato". A colocação deste símile entre este intróito "Luísa era intratável e *vagabunda*" e o final "Parece que só escaparam os dois *recolhidos* por meu pai", cria um ambiente felino, pois que *vagabundo* é excelen-

temente aplicado a gato e *recolhidos* a nossa fantasia faz tirá-lo da ninhada posta junto a uma árvore de rua para quem quiser apanhar.

Cremos que seria útil um levantamento cuidadoso do elemento bicho na obra graciliana, mantendo-se como centro *Infância*, porque um relato como: "Entretinha-me (...) observando o trabalho das aranhas e a fuga das baratas" vai desaguar na mão inculta que manejava uma pena que "andava à toa como uma barata doida", ou no capítulo do cinturão. Ali, isolado, sem ninguém para receber o castigo das *suas* culpas que não tinha, portas e janelas cerradas, enroscado, cheio de pisaduras, diante da Cólera, sentiu-se "tão insignificante como as aranhas". Nem a criatura boa de sua galeria se isenta de um segundo termo animal: "D. Maria representa para nós essa grande ave maternal" (a perua). E, como que se desculpando, diz não haver mal na comparação, pois se ela mesma dizia que "Nossa Senhora é como uma perua que abre as asas quando chove, acolhe os peruzinhos"...

Três personagens merecem estudo especial.

Ratinha. Nada possuía de rato. A mãe, sim. A Rata Velha tinha olhos, dedos, focinho, modos de rato, e o Rato irmão era *inquieto*. O apelido é uma conexão, um patronímico — a da família dos ratos.

Teotônio Sabiá. Era um homem de pernas finas, "que lhe tinham rendido a alcunha". É neste ponto que surpreendemos uma comparação se transformando em metáfora, uma metáfora em pleno processo. Teotônio era um homem que possuía pernas finas como as de um sabiá; aos poucos vai-se transformando em ave, seus braços passam a asas; não mais fala, cacareja: os filhos são sabiás pequenos, que não correm, voam. Sua casa é gaiola.

Outra vez o mesmo procedimento. Transcrevemos o trecho, sem comentários, em face da evidência do fato. Apenas com negrita atrevida:

"*Homens* cavavam o chão (...). Para que estariam fazendo aquela *toca* profunda? Retraí-me na admiração que me causara o extraordinário *formigueiro*. As *formigas suavam*."

Quanto ao vocabulário, limitemo-nos ao capítulo "Um incêndio", e não a todo o capítulo; só aos designativos da negra queimada: traste, destroços, cinza, lixo negro, porcarias, objeto escuro, toco chamuscado, aqüilo, coisa, cisco, tronco escuro, rolo de fumo ordinário, negra morta, barrote, queimado,

carne assada, torrão carcalhoso, imundície, preta anônima, tição apagado, negra imunda. Estas palavras que aviltam a morta, tirando-lhe a condição humana, aliadas às muitas outras igualmente escolhidas, criam um ambiente que engulhou Graciliano e incomoda o leitor.

Quanto ao estilo indireto livre, o assunto está excelentemente tratado no artigo do professor Fábio Melo Freixieiro, na *Revista do Livro*, n.° 14, publicação do Instituto Nacional do Livro.

In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1964. Supl. Lit.

# Os Ritmos da Emoção

ROLANDO MOREL PINTO

O LEITOR assíduo de Graciliano Ramos percebe logo a importância do tempo no condicionamento da atmosfera dramática dos seus contos e romances. Entre nossos ficcionistas modernos, o autor de *Angústia* está entre os que mais apuraram a técnica de transmitir a duração emocional de seus personagens.

Se "o tempo é a teia do romance", na síntese de Gaspar Simões, Graciliano soube, como poucos, valorizar sua ficção, explorando, de modo variado e aliciante, o seu sentido dramático.

Essa preocupação com o tempo está, quase sempre, relacionada com outra constante do romancista alagoano: a sensibilidade auditiva de seus personagens, principalmente nos momentos graves e de crise. Todos eles registram, em pormenores, os ruídos externos, que rompem os silêncios dramáticos ou alimentam fantasmagorias geradas pela superexcitação e solidão forçada.

Já se tornou um truísmo a afirmação de que Graciliano imprimiu a cada romance uma feição estilística inteiramente particularizada, o que determina, está claro, as peculiaridades especiais de seus personagens. São criaturas realmente singulares aquelas que vivem as cenas de *Caetés*, *São Bernardo* ou *Angústia* e, por isso, suas emoções marcam, com ritmos dife-

rentes, as perplexidades, angústias e desesperos. Identificam-se, todavia, por caracteres comuns que se entretecem nas ações e reações, comportamentos ou idéias, como traços invisíveis que se revelam apenas aos raios X de uma análise percuciente.

Não se dispensou ainda a necessária atenção aos aspectos sonoros do "mundo" criado por Graciliano. Não é perigoso afirmar que o estudo dessas sensações muito contribuiria para o esclarecimento de outros segredos do seu estilo literário, à semelhança do que sucedeu à obra do romancista espanhol Valle Inclan, graças à pesquisa minuciosa orientada pela sensibilidade e bom gosto de Zamora Vicente. Como ponto de partida, focalizaremos aqueles aspectos sonoros relacionados com a idéia de tempo, coerentes com a proposição acima sugerida.

Pareceu-nos, sem dúvida, o melhor roteiro a ordem cronológica da publicação dos romances e livro de contos, embora se pudesse percorrer rota inversa, se fosse intenção precípua o cotejo das verdades humanas e artísticas do escritor.

Em *Caetés*[1] já se ouvem discretamente badaladas de relógio assinalando momentos de tensa expectativa. Todos se lembram do episódio culminante da história amorosa, se é que assim se possa chamar, de João Valério e Luísa. Referimo-nos à entrevista de ambos, a sós, pois Adrião viajara para a Capital. A narração é retrospectiva, mas Valério revive as profundas emoções daqueles instantes decisivos da conquista amorosa tão desejada. Põe, na reconstituição dos fatos, com todo o requinte, o conjunto de sensações captadas pela hipersensibilidade. Não faltam as notações sonoras, entre as quais se destacam as badaladas de um relógio importuno:

> "Zumbiam-me os ouvidos, a respiração tornou-se-me ofegante: / — Um beijo! / Pancadas de relógio soaram na sala próxima e gastaram uma eternidade a escoar-se. Vi mentalmente Adrião, que era meu amigo. Vitorino, Nicolau Varejão, mentiroso, o boticário Neves, intrigante / — Um beijo! repeti desvairado, abrasando-a com o desejo que em mim gritava. Um beijo!" (*Caetés*, p. 148.)

[1] Graciliano Ramos — *Caetés*. 4.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1953.

O fragmento é expressivo. Entre os apelos ofegantes de Valério e, se apoderando do silêncio cúmplice de Luísa, os sons do relógio não falam apenas das horas, mas trazem para a intimidade da cena ilícita, e no momento exato, a existência do mundo exterior. Desperta a consciência moral de Valério, fazendo aflorar os sentimentos de medo e de remorso. Num perfeito e natural entrosamento, estruturam o episódio os dois tipos de tempo: o exterior ou cronomérico e a duração ou continuidade emocional.

Mesmo em plena excitação, Valério sabe que a Vida tem outros compromissos, lembrados pela sua dimensão normal — o tempo. É inútil tentar esquecê-lo. O mecanismo implacável do relógio o fará lembrado e as mesmas horas de prazer se escoarão ao som de suas badaladas:

> "Não tive consciência do tempo decorrido naquela noite: guardo a lembrança de que o relógio, no salão vizinho, bateu mais de uma vez" (*Caetés*, p. 148).

São também muito sensíveis os ouvidos do protagonista de *São Bernardo*.[2] No auge do seu desgaste mental, sem possibilidades de racionalizar as preocupações e os desgostos, Paulo Honório perde o controle dos seus atos. Sucedem-se as noites de insônia, irritadas por uma multiplicidade de sons e ruídos, ampliados pela imaginação doentia. Sobressaem as pancadas do relógio, mensagem do tempo exterior, interrompendo o estado inconsciente do pesadelo e restabelecendo a realidade insensata da vigília:

> "Com certeza ninguém tinha bulido na fechadura nem nas telhas. Maluqueiras de sonho. Talvez as pisadas também tivessem sido abusão de sonho. Um pesadelo. Isso. Um pesadelo. Era possível que o assobio fosse grito de coruja. / Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? uma? uma e meia? ou metade de qualquer outra hora? / Não podia dormir (...) Segunda pancada no relogio. Uma hora? uma e meia? Só vendo. Erguia-me, pisava com força" (*São Bernardo*, p. 183).

[2] *S. Bernardo*. 3.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

Em outra oportunidade, a recordação desses momentos de irascibilidade, deixa-se envolver nas tramas do tempo, e os acontecimentos afluem à memória, desordenados, numa confusão de planos, em que se fazem as confissões comovedoramente humanas do capítulo XIX, "um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea", na opinião indiscutível de Antônio Cândido.

Uma seleção de valores estilísticos concorre para torná-lo verdadeiramente antológico. A concentração dos elementos fundamentais do drama: o requinte da expressão sintética, característica, aliás, deste romance; a maciez da linguagem, exigindo, em certos pontos, leitura sussurrada, a fim de adequar-se ao meio tom das tintas e à silhueta das formas, tudo, enfim, numa harmonia de propósitos: levar o leitor à fonte das mais vivas emoções.

O narrador traz de um passado irreversível as impressões, boas ou más, que se fixaram na lembrança; recorda-se sob a pressão de "sentimentos inconciliáveis" do presente narrativo e essa superposição de situações afetivas rouba às cenas relatadas a sua nitidez temporal. O jogo engenhoso dos tempos do verbo, com a alternância de presentes e pretéritos em colocações inesperadas, esbate a realidade em projeções fantásticas, fluidas, esgarçadas como os tecidos do sonho. Não faltam os rumores familiares nessa recomposição dos episódios habituais de uma vida irremediavelmente perdida, exceto no tempo da memória. Por isso, ao refugiar-se nas paragens oníricas, Paulo Honório vai perdendo ao longe o tique-taque de um relógio fixado nos arcanos da subconsciência:

> "O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: — Madalena!" (*São Bernardo*, p. 118).

A reconstituição impossível anula o tempo exterior e perduram apenas as emoções indefiníveis do infeliz protagonista, como ritmos válidos da narrativa: "O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente

[3] *Angústia*. 3.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me" (*São Bernardo*, p. 121).

II

As batidas de um relógio indeterminado abrem uma série confusa de sons e ruídos que exacerbam ainda mais o desequilíbrio mental de Luís da Silva, personagem de *Angústia*.[3]

Na sua vigília impaciente à espera de Marina, que fora ao cinema com o amante, ele solta o pensamento e deixa-o perambular pelas humilhantes experiências da mocidade, que já traziam uns ressaibos das derrotas futuras. No entanto, estimulados pela tensão dos nervos, os sentimentos estão alertas, especialmente o da audição e Luís da Silva desperta do seu devaneio para ouvir os ruídos mais insignificantes do ambiente:

> "Um relógio batia. Julião Tavares e Mariana ausentes. Vitória falava alto na cozinha. Antônia embalava o filho mais novo de D. Rosália, e a criança manhosa berrava com desespero. Felizmente ainda era cedo para os ratos roerem a madeira do guarda-comidas. A vitrola de D. Mercedes começava a tocar, o galo de D. Adélia batia as asas. Alguma cantiga distante, de bêbedo" (*Angústia*, p. 97).

Note-se que, à semelhança da cena referida de *Caetés*, é o relógio, como agente do mundo exterior, que o atrai para a realidade, uma vez que, nas asas da imaginação, ele se havia transportado ao cinema onde se encontrava a namorada. Ao restabelecer-se o plano da consciência, reconhece a verdade dolorosa: "Julião Tavares e Marina ausentes". Agora o tempo cronométrico predomina e passa a funcionar, inclusive como fator da intensidade dramática.

> "Apito de trem, provavelmente dez horas. O relógio da sala de jantar quase sempre parado. Passos na calçada. Quem seria? Muito tarde". (*Angústia*, p. 97).

[3] *Angústia*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

Agrava-se a crise e o pobre Luís da Silva mergulha num prolongado período de inconsciência. Em pleno delírio afloram, no tumulto peculiar ao estado patológico, as afrontas humilhantes, sofrimentos e frustrações recalcadas, raízes do seu desvario. A primazia cabe agora à continuidade emocional do personagem, ao passo que reflui para a zona esfumaçada da razão a noção de tempo exterior. É verdade que persiste a idéia fixa de voltar, por intermédio dele, ao controle da consciência, mas apenas as pancadas monótonas de um pêndulo se apoderam dos silêncios longos das noites, enquanto, de dia, o facho de luz solar que vara a telha vã, gera estranhas e alucinadas alegorias:

> "A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo — e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado (...) E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede" (*Angústia*, p. 214).

Tenta acompanhar o percurso da réstia de sol, sua tábua de salvação, mas se emaranha, escorrega e cai nos abismos da amnésia, e mais se angustia.

As situações que, nos romances, são subsidiárias da estruturação psicológica dos personagens, vão constituir o tema central de dois contos de Graciliano: "Insônia" e "O Relógio do hospital"[4], ambos narrados na primeira pessoa. Seus protagonistas parecem recolher e sintetizar as experiências desagradáveis dos personagens de *São Bernardo* e *Angústia*. Conta-nos o do primeiro conto sua alucinação diante de um dilema irracional. Despertou bruscamente, como se agarrado por uma mão poderosa que lhe puxava os cabelos, enquanto uma voz lhe propunha: "Sim ou não?" O ritmo monótono da pergunta absurda passa a confundir-se com o de um relógio perdido na confusão de impressões, que a razão não consegue disciplinar.

Esgotado pela agitação causada pela insônia, com o espírito conturbado por alucinações cansativas e inexplicáveis, o narrador deixa-nos entrever dois traços marcantes de sua

[4] *Insônia*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1947.

psiqué: a ojeriza pelos sons característicos do pêndulo e a identificação do tempo exterior com os limites convencionais da vida real:

> "Um, dois, um, dois. Certamente são as pancadas de um pêndulo inexistente" (...) "Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo..." (*Insônia*, pp. 8-10).

Naturalmente, saber a hora certa, voltar ao comando das ações e pensamentos seria, pelo menos, uma panacéia para a inquietação inervante. Era preciso, por isso, resolver de imediato os paradoxos da situação anômala, restaurar os pequenos hábitos rotineiros, embora não ficasse solucionada a angústia maior: a absurda inutilidade da vida. No momento, porém, o único meio de vencer a dúvida suscitada pelo questionário insistente e readquirir o equilíbrio nervoso, é controlar a marcha do tempo:

> "O relógio lá em baixo torna a bater. Conto as pancadas e engano-me. Duas ou três? Daqui a uma hora certificar-me-ei" (*Insônia*, p. 10).

A insônia leva às raias da insanidade mental, mas deixa uma pequena margem para elucubrações razoáveis do herói. Elas nos conduzem a uma conclusão: seu drama fundamental está na impossibilidade de situar-se na vida. É um incurável marginal. Se o sono profundo, tão auspiciosamente desejado neste momento, é a equivalência da anulação do homem, pelo embrutecimento de suas faculdades superiores

> ("Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente. Bicho inferior, planta ou pedra num colchão" (*Insônia*, p. 8.)

o que chamamos *vida normal* não passa, por sua vez, de um conjunto de convenções tolas e inutilidades de toda espécie.

> "Amanhã comportar-me-ei direito, amarrarei uma gravata ao pescoço, percorrerei as ruas com um bicho

doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz" (*Insônia*, p. 14).

Assim, a angústia dissolvente desta criatura de Graciliano (poderíamos estender a ilação a outros de seus personagens?), está no desespero quase sádico de se manter ciente do tempo, acompanhar a curva inexorável dos ponteiros para poder, então, assumir completamente a responsabilidade de seu papel na tragicomédia da vida.

O relógio se transforma num instrumento de tortura, mas de necessidade vital para a sobrevivência: "Terá parado o maldito relógio? Terá batido enquanto me ausentei, consumi séculos da cama para aqui?", pergunta assustado o insone. Paulo Honório também não prescinde do conhecimento exato das horas, apesar de saber que elas marcavam o ritmo de sua perdição inevitável:

> "Segunda pancada no relógio. Uma hora? uma e meia? Só vendo (...) Sempre era alguma coisa saber as horas" (*São Bernardo*, p. 183).

O herói do segundo conto, "O Relógio do hospital", é outra vítima dos sons monótonos de um relógio impertinente. A debilidade física, obrigando-o a permanecer largado numa cama de hospital, torna-o presa mais fácil desse suplício dissolvente. O tique-taque mastigado e as badaladas fanhosas provocam a saturação dos sentidos e gasturas terríveis no espírito combalido. As circunstâncias não justificam outras preocupações a não ser o registro dos sons constrangedores. No entanto, lá do subconsciente parece emergir a convicção, já sem grande originalidade, de que tudo na vida é regulado pelo tempo. Daí, a analogia aparentemente ilógica criada pelo estado de fraqueza:

> "Silêncio. Por que será que esta gente não fala e o relógio se aquietou? Uma idéia acabrunha-me. Se o relógio parou, com certeza o homem dos esparadrapos morreu" (*Insônia*, p. 43).

Tentamos uma interpretação, apenas. Restam riquíssimas possibilidades de análise, inclusive a investigação das origens de tais constantes. Experiências pessoais do romancista? Receios e atribuições recalcadas na infância? Fontes literárias? É possível que voltemos, com mais vagar, a temas tão sugestivos.

In *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 e 13 jun. 1964. Supl. Lit.

# Romances de Graciliano Ramos
# A Reivindicação Social no Diálogo

JOEL PONTES

UMA PRIMEIRA observação de quem estuda o diálogo nos romances de Graciliano Ramos: *Caetés* (1933) tem que ser examinado à parte. Levando-se em conta que só foi publicado anos depois de escrito (R. Morel Pinto) ou nove anos depois (H. Pereira da Silva) mas sobretudo examinando-se o que significa junto aos demais romances, pode-se dizer com justiça que o diálogo aí aparece muito e vale pouco enquanto nas obras posteriores de Graciliano Ramos dá-se exatamente o contrário: por ser escasso e utilizado em última instância, sobe de valor como componente estético e documento da realidade.

Em *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), romances de pessoa como o anterior, os personagens-autores preferem contar o conversado a conversar diretamente, e no romance de 3.ª pessoa, *Vidas secas* (1938), uma explicação inicial que aqui vai transcrita nos poupa, de momento, a maiores detalhes: "Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas". (p. 12).

Escritor de emoção recolhida e muito cuidadoso de evitar as redundâncias e incoerências naturais da conversa, Graciliano Ramos refugia-se na vida interior dos personagens, redu-

zindo assim a pensamentos e frases soltas tudo aquilo que podia ter expressão no diálogo e desta maneira reforçar o fundo social tão nítido que acompanha seus romances à guisa de paisagem. Além disso, ele focaliza os personagens em momentos de crise, quando examinam a vida em busca de uma ordenação mental num ato que é também de purgação de culpas. Então, por essa limitação consciente de meios estéticos e por essas específicas finalidades, o diálogo cresce de importância no relativo às reivindicações sociais, como protesto direto que o autor mistura ao personagem, que salta assim do plano da reflexão para o da ação. Apesar disso, o diálogo se reduz freqüentemente ao mínimo essencial de pergunta e resposta ou se dissolve no texto narrado sem chegar a constituir-se, e no entanto essas partículas não podem ser desprezadas pelo muito que esclarecem a respeito do pensamento principal. Certas perguntas sem resposta e certas respostas a perguntas que não foram feitas deixam no ar significações pesadas e iniludíveis. É que, seja claro ou subentendido, o diálogo completa a narração como se estivesse ilustrando uma teoria. Aparece como enunciado ou termo final, sempre dependente da análise dos fatos. Se avulta em alguma cena para apressar o ritmo ou liquidar uma situação, só em poucas oportunidades vale por si só como unidade que pudéssemos destacar para daí sacar conclusões. Não seria fora de propósito lembrar o diálogo subjacente das pessoas taciturnas.

Temos, pois, como resumo:

a) o diálogo tradicional, recurso extremo.

b) o diálogo sintetizado sob forma de narração.

c) a frase solta com o travessão significativo, como se personagem estivesse contestando a alguém ausente ou inexistente — no mais das vezes a repetição monótona de palavra ou frase curta.

De tudo isso resulta que, ao considerarmos a reivindicação social sob um aspecto reduzido de técnica novelística, não devemos perder de vista cada romance como um todo e a maneira como o conjunto deles vai se transformando à medida em que os títulos vão surgindo.

Desde logo é preciso lembrar que Graciliano Ramos não está solidário com o protagonista do seu primeiro romance, um pobre-diabo fronteiriço de categorias sociais, que não se enquadra em nenhuma ao aspirar sua integração nas dominantes. Valério não se adentra para conhecer-se, nem tampouco

chega a indicar sobre questões de justiça na organização social. Isto cabe um pouco a Luísa (e muito a Madalena em *São Bernardo*) mas sob um prisma de intuição ou caridade, devendo-se notar que as mulheres não são os personagens relevantes de Graciliano Ramos.

Pela visão geral da obra, podemos avaliar o que significaram para o autor aqueles anos de espera para a edição de *Caetés*. A demora — que não se repetiu em relação aos romances posteriores — separou-o do texto, apesar de todas as refundições. Texto e autor progrediram desemparelhados e é possível que o livro tenha sido publicado já sob o travo de um imponderável desgosto. Anos mais tarde Graciliano Ramos haveria de classificar o seu romance como uma "porcaria" e dar o seu aparecimento como "conseqüência de uma leviandade". (R. Morel Pinto, *op. cit.* p. 42).

Só a linguagem guardou alguns contornos de coisa definitiva — a sua própria e dialogal. O que esta segunda vale como reivindicação social, tanto neste como nos demais romances, é coisa que ainda não foi estudada.

Consideramos a linguagem como uma propriedade do povo, que deve ser usada pelo artista e devolvida com juros de verdade e beleza. Tudo indica que Graciliano Ramos assim entendeu e esse pagamento ele o realizou à sua maneira, isto é, — com uma verdade seletiva que busca o termo comum sem cair na vulgaridade e com uma beleza casta que evita, e mais que evita condena, o brilho dos adornos e sonoridades encantatórias. Conseguiu o milagre de escrever um português já considerado por muitos como clássico sem falsificar suas origens nordestinas, de harmonizar essas origens com a correção gramatical, duro e sério em sua convicção de que a língua falada e a língua escrita só diferem nas possibilidades desta quanto a limpeza, síntese, ordenação. Daí reivindicar pelo exemplo uma escrita literária que não se isole da língua falada.

A esse respeito, como se não fosse bastante a própria demonstração, tem afirmações contundentes. Eis o desabafo de um fazendeiro que encomenda sua biografia a um jornalista:

"— Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!" (*São Bernardo*, p. 9).

Eis um comentário de Luís da Silva sobre um jornal, em *Angústia*, p. 198:

"— É o que lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras".

Resta conservar a linguagem condenada quando o personagem exprima uma verdade lingüístico-social: o tom parentético dos padres ou a literatice de jornalistas e bacharéis, conservados na própria vida cotidiana com propósitos depreciativos. O que importa é que falem e pensem dentro dos setores profissionais a que pertençam, em nome de uma realidade conhecida por todos. Graciliano Ramos compreende-a mas não a justifica, tanto que parte para a ironia e dos seus protagonistas o único com o qual não se solidariza é o de *Caetés* — literato de cidade do interior típico, produto de uma educação errada, a serviço dos mandatários da sociedade como um bobo da Corte que se julgasse pelo menos ministro. Vende-se, a elogiar políticos inescrupulosos; mente, para alcançar vantagens pessoais; mas também se ilude candidamente com uma vida literária e sonhos que nada têm de comum com a sua vida rasteira. É o romancista frustrado a reconhecer que seria "incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago", que nunca vira um índio caeté e que continuava tentando escrever um romance histórico, debaixo de fórmulas banidas, enquanto a vida se desenvolve a seus olhos com oferecimentos bem superiores, depois e por fim aproveitados.

Só nesta atitude de inegável reconhecimento de culpa é que o romancista sente-se ligado ao personagem, como mais tarde se sentirá permeável ao drama de *São Bernardo*. Neste romance, o fazendeiro protagonista é o primeiro a merecer-lhe integral solidariedade, pela situação humana sem máscara e pela linguagem adequada, de plebeísmos vigorosos. Este e não o jornalista é quem reivindica para o romance brasileiro a integração na vida através da palavra. É quem mostra o instinto saneador, a escolha, o extrato — enfim, o fundo crítico da escrita que de ordinário escapa quando se fala:

> "Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que acho interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras". (p. 89).

As demais reivindicações contidas nos diálogos decorrem de uma visão estraçalhante da vida segundo a qual explorados e exploradores se confundem na mesma mediocridade. Chega-se a lembrar o capítulo de Machado de Assis sobre um escravo que comprou outro negro para vingar-se nele dos vergalhos sofridos. A falta de consciência de classe entre os exploradores, tão típica do desenvolvimento pré-capitalista, dá-lhes um caráter feroz — e temos Paulo Honório ("o explorador feroz em que me transformei", p. 218, *São Bernardo*) a maltratar seus antigos iguais, ou o desalento nauseado de Luís da Silva em *Angústia* após insultar a noiva numa situação em que ela de tão humilhada não tinha qualquer meio de se defender. Nenhum desses protagonistas pensa em termos coletivos. A vida se resume em cada um passar para a esfera social superior. No romance em que isto não acontece porque o homem amplia seu horizonte até o futuro dos filhos — *Vidas secas* — ainda aí a teoria do vergalho transferido aparece às claras: o soldado de polícia espanca o vaqueiro e este dá pontapés na cachorra, por não ter ninguém que lhe seja inferior na escala social...É todo um mundo de infelicidades a desfilar dentro da mira de um autor que se recusa a qualquer sensacionalismo, pedido de piedade, enfatização ou polêmica. Mundo como o de Machado de Assis: "a onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal". (*Memórias póstumas de Brás Cubas*).

Só a partir do segundo romance, Graciliano Ramos começa a solidarizar-se com os protagonistas. No "feroz explorador" Paulo Honório essa auto-conceituação e a própria redação do romance em primeira pessoa são indícios, como também o reconhecimento de algumas qualidades positivas no fazendeiro, que antes de se tornar senhor de terras fora trabalhador de enxada e guia de cego. Em certa altura chega a colocá-lo, ainda pequeno proprietário, frente a um *coronel* antigo-regime. Bem compreendemos que a serpente velha está humilhando a serpente nova:

"— Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinha." (p. 33).

Aí está o embrião da luta de classes, no orgulho do velho que não tem outro jeito senão aceitar a força do arrivista, mas que procura envergonhá-lo atirando-lhe na cara a origem

humilde do seu dinheiro. Paulo Honório sobe por si, pensando em si e transferindo vergastadas. Mas o coronel fala com o ressentimento de tradicionais preconceitos, de cima de um pedestral de privilégios agora ameaçados. O que se segue é a ascensão do servo e sua transformação em novo senhor feudal, enquanto alguns dos seus dependentes, inclusive a própria esposa, passam a oferecer-lhe resistência sob uma vaga noção de direitos sociais. O importante nessa resistência é que Madalena e o agregado Padilha se opõem buscando proveitos próprios e assim defendem os trabalhadores com a consciência de que estes são elementos de outra classe.

Em conseqüência, os acontecimentos do romance podem ser entrevistos de outro ângulo. O desamparo do camponês exposto a uma velhice mantida pela caridade (p. 112), o problema ("A profissão é que me deu qualidades tão ruins", p. 221), a simples esmola de sobras — tudo isto tem duas faces, a de Paulo Honório e a de Padilha-Madalena. A terceira face, que seria a exigência de direitos pelos camponeses, sem intermediários e caracterizaria em definitivo a luta de classe apenas se deixa entrever, encoberta pela crosta da ignorância.

Nas últimas páginas de *São Bernardo* Graciliano Ramos encontra um dos *leit-motifs* marcantes de sua obra: "Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos". Depois, em *Angústia*, Luís da Silva se compara a um rato, a um bicho do mato. Por fim em *Vidas secas* o crescendo atinge o quase inconcebível. Até então, dizendo-se bicho o homem tinha a consciência de estar se rebaixando. Mas o vaqueiro Fabiano vive em tal nível de probreza, é tão desprovido de inteligência (um retardado mental?) que se compara a um bicho e ainda julga estar se enaltecendo. Ao dizer para si mesmo "Fabiano, você é um homem" (p. 22) estaca espantado do seu atrevimento e retira do fundo da natureza agreste estas palavras que lhe parecem a verdade retificada: "Você é um bicho, Fabiano". Depois orgulha-se do achado e diz para a cachorra: "Você é um bicho, Baleia".

Com Luís da Silva e Fabiano estamos cada vez mais fora das ambigüidades do mundo bacharelesco e do arrivismo social. Sobretudo com Fabiano, produto secular da exploração, embrutecido a ponto de apenas pressentir pelo instinto seus direitos a uma vida melhor, sem que a consciência lhe sugira qualquer medida reivindicatória. Pouco lhe falta para ser um

homem da Idade da Pedra, e no entanto Graciliano Ramos transfere-se para ele colocando-o no centro do romance e dando aos acontecimentos as dimensões do seu ponto de vista. Resulta então a falta de diálogo no romance, pela rusticidade dos personagens (que se comunicam por meias palavras, gestos grunhidos) e pelo admirável ritmo narrativo, a soldar no mesmo influxo o mundo interior e o mundo exterior, como nos diz Antônio Cândido em *Ficção e confissão*, op. cit.

O que há de fato é um determinismo incutido de maneira atávica nos personagens, como toneladas de servidão carregadas às costas de gerações sucessivas — o que Floriano Gonçalves chamou "determinismo das forças estruturais da vida." Quando Fabiano diz a si mesmo "tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita" (p. 127) está exprimindo uma subserviência a entidades quase sobrenaturais, porque ele não sabe o que é governo. Aceitá-la como um dogma é vitória da exploração e, para o explorado uma espécie de defesa da dignidade ofendida. Temos aí um parágrafo de exceção no código de honra consuetudinário dos sertanejos, onde consta igualmente que "cadeia foi feita para homem" e ainda, como um sonho de heroísmo — que homem não leva desaforo para casa. Tudo se acomoda pela terrível ambigüidade da frase para a manutenção da injustiça social: "apanhar do governo não é desfeita".

A submissão de Fabiano se mistura a um rancor de localização indeterminada, ligeira fenda no fatalismo atávico. Não se pode deixar de entender que alguma coisa em sua embotada natureza humana se revolta quando a entidade governo se materializa em um soldado franzino que o espanca. Depois parece acomodar-se:

"— Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. Quem é do chão não se trepa". (p. 113)

Essa conformidade, que não é tanta — pois precisa se expressar em voz alta como um convencimento por repetição — aparece também em *São Bernardo* e, se não no diálogo, em outras partes das demais obras. É a expressão de um estado de coisas aceitáveis pelos senhores, apesar da recalcitrância subconsciente por parte dos servos.

Sete anos se passaram sobre a publicação do último romance de Graciliano Ramos e só então ele se filiou ao Partido Comunista: no mesmo ano em que começava a publicar suas memórias. Parece que lhe aconteceu, como a Paulo Honório,

a necessidade de rememorar e pôr em escrito todo o acervo de acontecimento e idéias que carregava dentro de si. Dos quatro romances, três indicam a necessidade da confissão posta no papel. Romancista e personagens parece coincidirem na necessidade de se reorganizarem para compreender a vida e dar-lhe um sentido, embora tardio. Escritor que estreou em idade madura; comunista que se filiou no fim da vida. Memorialista que deixou autobiografia incompleta por ter começado a escrevê-la demasiado tarde; romancista que chegou ao romance pelo processo de ampliação de contos — que sentido tem essa série de protelações?

Desconfiança de tudo, talvez; ceticismo como barreira máxima para sua integração na sociedade, inclusive na ação partidária. "Sei lá se isso tem valor!" foi o seu eterno resmungo diante da vida.

In *Estudos Universitários*, Recife, (2): 99-106, abr./jun. 1966.

# A Técnica Narrativa na Ficção de Graciliano Ramos

LEÔNIDAS CÂMARA

Dos QUADRO romances de Graciliano, três são construídos pela confissão do personagem central. Assim em *Caetés*, com João Valério; em *São Bernardo*, com Paulo Honório; em *Angústia*, com Luís da Silva. Esses três personagens-narradores são tipos atormentados e presos a uma vida medíocre, a uma rotina de onde emergem para o drama passional. Todos têm a obsessão de criar uma obra, um romance e terminam pelo relato da própria vida, da experiência amarga em que se meteram e de onde olharam o mundo.

Paulo Honório, em *São Bernardo*, convoca os amigos para com ele trabalharem num romance. Dispensa-os, em breve, pois Nogueira queria "o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante" e porque Gondim apresentara "dois capítulos datilografados tão cheios de besteiras que me zanguei: — "Vá para o inferno, Gondim, você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma".

Em *Caetés* o guarda-livros João Valério elabora um singular romance, inacabado, a fim de fugir ao tédio da vida e por um delirante sentimento de vaidade. Dele os amigos poderiam dizer: "Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério". Luís da Silva, em *Angústia*, relembra a sua po-

breza: "Valorizava a esmola: trago um romance entre os meus papéis": Ou: "Felizmente a idéia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu". A idéia, no entanto, retornará: "Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance".

Essa fixação de idéia em cada um dos personagens pode revelar um traço dos anseios do autor, anseios de projeção susceptível de atacar um homem como Graciliano, sóbrio, sem vaidades, entrando na literatura na curva dos quarenta anos, mas já com os escritos engavetados, como muita coisa feita e muita coisa meditada, em esboço, desde a juventude. Possível que Graciliano, que foi como João Valério humilde guarda-livros, que como Luís da Silva conheceu a rotina cinzenta do funcionário público, que observou e às vezes sofreu tudo quanto os seus personagens observaram e sofreram, tenha se sentido durante largos anos, anos que precederam o célebre relatório que ele — Prefeito de Palmeira dos Índios —, lançou ao país, chamando a atenção sobre si, arrancando da gaveta o primeiro romance (Tadeu Rocha — Modernismo e regionalismo), um romancista sem chance. Mas aqui interessa, sobretudo, saber até que ponto os personagens-narradores de Graciliano, com a obsessão do romance, com o mesmo nível de mediocridade. têm esse traço comum e peculiar em função da técnica narrativa ou da materialidade psicológica de ficção.

Graciliano Ramos não quer que o seu romance seja um simples campo de aplicação da análise psicológica, tanto quanto os romancistas preocupados com a interiorização fizeram dentro dos processos psicanalíticos uma excelência de método, às vezes árida e cerebral. Não somos capazes de imaginar Graciliano Ramos formalizando-se segundo um método para escrever. Isto de se tomar o uso do monólogo, da introspecção firmada na primeira pessoa, de transferir para o personagem toda a carga da história evidencia, sem dúvida, técnicas, modos, formas de contar, de criar, de conferir à ficção novos desenvolvimentos. São formalizações do estilo narrativo que já alcançaram um caráter geral, e, amplamente utilizadas, integram um padrão artístico apoiado na psicologia. Mas em Graciliano temos de distinguir o manejo dessas técnicas com a carga psicológica da sua obra, na mesma proporção com que se faz a diferença entre conteúdo e forma, espontaneidade e artifício. Não se pretende demonstrar o absurdo, isto é, que a vida mental do

autor não é a mesma vida mental do personagem. Mas no romance de Graciliano o mundo das percepções do personagem não parece vir de "fora", de outrem, do romancista. Não importa que se possa descobrir um ou outro traço de temperamento do autor na feição dos personagens, na demarcação de cenas e ambientes. São materiais que todo artista utiliza na sua obra, obra que no caso de Graciliano está diretamente fundada na vida por uma espécie de realismo doloroso, mas seco. O trabalho do crítico não é levantar a biografia de um poeta, de um romancista, perseguindo no poema ou no drama das vidas, na obra recriada, a fisionomia do autor. O interesse humano da ficção está na medida, na proporção da história, na correspondência entre o imaginado e o real. Pouco importa que as coisas estejam colocadas acima da realidade. realidade tida como percepção consciente do mundo; pouco interessa, também, que o romancista ultrapasse fronteiras de tempo, de espaço e se projete num mundo ideado, pressentido. intuído. A proporção a que nos referimos não é distância ou aproximação das coisas existentes, mas, e sobretudo, correspondência entre o mundo de fabulações do autor e do mundo de fabulações que cada leitor carrega consigo, queira ou não queira, e que se faz presente diante de uma história. Graciliano Ramos, ninguém, em verdade, há de contestar ser ele de uma imaginação disciplinada pela objetividade e senso exato das coisas reduzidas pela ficção. Mas Graciliano aperfeiçoou a sua técnica de romancear, de tal modo submeteu a imaginação a um trabalho de adequar-se à realidade, que anula no leitor, também, a capacidade ideativa, arrebatadora, chamando-o à consciência, à análise, à observação seca e sóbria do real. Para tanto e com o fito de fazer uma obra impessoal, desapaixonada, mas válida, Graciliano Ramos materializa a densidade psicológica do romance a partir mesmo da introspecção. Numa análise psicológica remoente, torturante, enervante que termina por dissipar no leitor uma possível idéia de que o mundo mentalizado pelo personagem decorre de uma imposição do romancista. Dir-se-á que todo processo do romance psicológico com base no monólogo assim se delineia: que essa é uma técnica dos grandes analistas. No entanto é preciso distinguir neste tipo de romance a análise puramente descritiva daquilo que se passa no "pensamento", nas reflexões e reações do personagem, da análise expressionista. Graciliano Ramos não descreve processos de mentação como se tratasse de

fenômenos. Narra e ao narrar apóia a tomada da realidade exterior com o mundo das percepções do personagem-narrador. Pode parecer, assim de um golpe, que narrativa e expressionismo sejam coisas iguais na ficção do autor de *Angústia*. Insistimos, no entanto, em diferenciar a técnica de narrar com a de expressar. Nessa última não existe propriamente uma técnica ou metodologia formalizada, contudo uma materialidade psicológica que é o lastro de todo o seu romance, até mesmo *Vidas secas*, no estilo indireto, revela essa condição. Damos um exemplo comparativo: Em *Angústia*, nas páginas finais, quando Luís da Silva mata o seu rival, e nos momentos seguintes ao crime, tudo quanto o personagem sofre, sente, pensa e imagina durante a penosa crise, nada tem de descritivo. É uma cena *expressionista*. Agora, quando Machado de Assis nos põe diante do delírio de Rubião, na página célebre de *Quincas Borba*, verificamos que o delírio é descrito, contado, narrado. O autor nos impõe o delírio de Rubião. Em face dessa amostra de um e outro escritor não é difícil perceber o que afirmamos, reiteradamente, acerca de narrar (obediente a uma técnica) e a materialidade psicológica do romance de Graciliano, expressionista, espontânea, fluente, desvinculada de qualquer formalismo.

Ainda com base em *Angústia*, o mais introspectivo e puro dos romances do autor, demonstraremos a distinção entre narrativa e expressionismo. Quando o personagem, logo às primeiras páginas, ao falar da sua convalescença regressa à fazenda onde passara a infância, começa a recordar o avô morto, o pai morto, a tristeza, o luto e a decadência da família, começa, enfim, a se reconstituir de corpo inteiro, vemos que se trata de uma criatura que se agita nos quadros de uma existência não meramente identificada com o real, mas verdadeira. E porque o personagem não é apenas identificado com a vida, tomamo-lo com pessoa, como ser.

O caráter denso da obra, sua envolvente camada psicológica, a conferir verdade às cenas, aos tipos não esquematizados, mas extraídos da vida, e recriados pela elaboração do artista, terá uma sólida base na linguagem de exata conotação semântica, conforme estudaremos mais adiante. É a essa base, que classificamos como formal, que denominamos como o revestimento artístico da obra, que se deve olhar pelo prisma de um método, um aperfeiçoamento técnico do autor. Exata seleção de imagens, concisas, firmes, diretas; linguagem adequa-

da ao tipo psicológico do personagem, apropriada e ambientada; frases cortantes, sucessivas, inteiras, diretas; diálogos reproduzidos pelo autor-personagem ao vivo e criticados segundo as suas reações mais sutis. Um retomar de cenas, de conversas, de palavras, de momentos que fixam o personagem no centro da história, pensando, agindo, agitando-se e estabelece sua conexão com um mundo duplamente visualizado: pelo impacto na idéia, por uma espécie de retorno do sensível, do dolorosamente real e pela contrapartida das reações sobre a vida. Forças dialéticas que se abatem na consciência do personagem, fazendo da sua vida uma agitação contínua a desembocar numa síntese, num resultado de tudo quanto foi de encontro à sua consciência e de tudo quanto ele tentou expulsar, repelir ou aceitar agoniadamente. Em *São Bernardo*, romance de uma narrativa coordenada, planejada dentro de um nível de pura e amarga confissão, Paulo Honório faz o balanço da sua existência, com desalento, para afinal exclamar que deveria ter permanecido na pobreza do seu começo de vida, na simplicidade da crença, no embrutecimento da inteligência: "Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus".

Agora já nos é possível, desde que traçamos a linha geral da ficção do autor, do seu método narrativo e da sua introspecção como materialidade psicológica, e quando conhecemos que o autor manipula seus personagens dentro de uma existência não identificada apenas com o real, jogando com o personagem num embate dialético, diferenciá-lo de outros tipos de romancistas apegados à mentação.

Uma grande parte dos romances ditos de introspecção ou, pura mentação, resvala num absurdo, num artifício. Aos personagens é conferida tamanha carga subjetiva, tão intensa interioridade no pensar e no sentir, que isto resulta em ficarem eles construídos, quase exclusivamente, de pensamentos, sensações, descarnados, espíritos apenas a dominar todo o campo do romance como se não possuíssem uma vitalidade corpórea, uma animação de gente de carne e osso. Não vivem porque não são dotados de linguagem de comunicação, de oralidade, de uma ligação entre o interior e o exterior. Centralizam-se em torno de um ponto obsessivo de sua paixão, em regra geral,

e tentam realizar-se no plano extenso da história como unidade, como elementos exclusivo. Tais criaturas feitas de uma massa de complexos, de anseios, de angústia, incapazes do diálogo, esbatidas numa monologação contínua, terminam por nos parecer objetos pensantes...

A técnica narrativa elaborada segundo um plano, compele o romancista à contingência de um cenário; à fluência do tempo; ao relevo psicológico dos personagens; à fixação de situações e fatos. E se pelo diálogo, pela viva oralidade movimenta as cenas, alcançará a dramaticidade necessária à composição. Claro que nenhum romancista deve se apegar a um sistema de trabalho, a um plano de elaboração que não atenda à subjetividade criadora. Modernamente o que o romance vem realizando é a sondagem mais sutil e íntima da vivência interior, a fim de arrancar-lhe a onda contínua, inquietante, fluida do pensamento. A análise desloca o seu ponto de apoio do exterior para o interior, da particularização objetiva para a generalização subjetiva em torno da vida. O mundo passa a ser apreendido pelos impulsos psíquicos mais inconfessáveis. A criatura é o centro da história, mas sua posição não exige, no romance, nenhuma psicologia que distorça a realidade interior em choque com o exterior. Sua paixão não precisa de um relevo, de uma capa sentimental, ou idealista. Vem desnuda. Já espaço e tempo podem ser desprezados como elementos lógicos, contingentes na composição. Fundem-se, plasmam-se, anulam-se, atenuam-se ou desaparecem. A unidade psicológica mais funda faz com que matérias diferentes apareçam unidas ou embaraçadas.

Proust inova no romance uma noção, uma medida dolorosa e afetiva de tempo-memória. Uma memória com a sensibilidade da carne. Joyce subverte o equilíbrio histórico da narrativa, com *Ulisses*, jogando com uma multidão de imagens pelo aprofundamento das visões mentais puras. Kafka cria uma vasta alegoria, de vários planos, do absurdo destino do homem, absurdo que passa a ser a única e viva realidade, repelida inutilmente; a criatura forceja por dar um sentido, uma luz à vida mas afunda no aniquilamento. Assim, cada vez mais assistimos à evolução de um romance sério, complexo, multiforme, um romance que não se delineia pela superfície da vida, pela crítica de fatos, seja sentimental ou realista. No Brasil o regional se constituiu no caminho mais usado para a renovação ficcionista. Os diversos ciclos do romance, como se conven-

cionou chamar a evolução moderna do gênero no país — ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, das secas... não formaram padrões, não submeteram seus respectivos escritores a um nivelamento formal. José Lins do Rego abre o lirismo regionalista pelo documento de um sistema de vida cantado pela afetividade do autor e é ainda um escritor poderosamente dominado pela memória emocional, pelas reminiscências. Jorge Amado da fase de *Jubiabá* (não me refiro ao Jorge Amado cinematográfico e pitoresco de *Gabriela, cravo e canela*) dava plena liberdade à imaginação incontida, juvenil e nervosa para construir um engajamento lírico com a realidade. O que há de épico, de vigorosamente sentimental nos romances dos seus primeiros tempos, está impregando de uma demagogia literária socialista... Graciliano Ramos envereda pelo romance materialmente psicológico e de um regionalismo universalista no mais exato sentido do termo, às vezes empregado indiscriminadamente. Em Graciliano, mais que em qualquer dos autores brasileiros aqui citados, pode-se apanhar a linha de evolução do romance, nos seus delineamentos fixados a partir de um Dostoiévsky, de um Machado de Assis, de um Joyce, mesmo de um Kafka (pela sensibilidade à contingência de destino do homem, levando-se em consideração a técnica de narrar e a essencialidade da obra. Evidente que não estamos a cotejar qualidades, formalizações, valores, mas ressaltamos com ênfase a posição do autor de *Memórias do cárcere* no contexto do romance psicológico de interiorização, mesmo quando essa interiorização possa ser conduzida pela linguagem ou estilo indireto, mas toda vez que ela represente uma análise vivencial íntima e profunda, colocando o homem em face do mundo numa alternativa dialética. Esse tipo de análise psicológica, que não se ressente da fabulação apenas cerebral, da aplicação do literário do psicanalitismo, da descrição pela linguagem pura ou automática de um "estado", foi alcançado por Graciliano num nivelamento material com um Dostoiévsky, um Joyce, um Kafka, mesmo um Machado de Assis, descontadas as peculiaridades de cada um. No caso do romance brasileiro moderno e de tendências psicológicas, tal nivelamento não poderia ser aplicado indistintamente. A técnica narrativa a fluir da materialidade psicológica do romance de Graciliano Ramos é o primeiro traço que o distancia de outros romancistas nacionais inclinados à captação do interior, das vivências anímicas. Um

autor como Otávio de Faria, como Cornélio Pena levaram avante um outro tipo de romance psicológico, de técnica diversa, quando o elemento realista sofre uma distorção intencional para atender, pelo comportamento dos personagens, à linha ideológica do autor e às suas convicções estéticas. Não estamos esquecidos do fato de que Graciliano Ramos conduz o seu romance numa linha evolutiva que vai da variedade para a unidade e que assim atinge diante da vida uma filosofia, uma esteira de concepções amargas, concepções que se cristalizam num alto sentido de humanidade. Mas em Graciliano não existe um propósito de narrar, de recriar a vida segundo uma ideologia que sirva de plano à obra. Quando ele narra, fixa tipos, demarca paisagens, desenvolve, enfim, o seu poder de fabulação, não está sob o domínio de uma tese, de um propósito, de um desígnio, nem se subordina a nenhum método, mas revela com fidelidade espantosa um trabalho consciente cuja finalidade maior é aderir à verdade.

Possível que tenhamos nos distanciado um pouco do nosso tema, da análise da técnica narrativa no romance de Graciliano Ramos. No entanto é nossa preocupação colocar o ficcionista dentro de um esquema do romance psicológico moderno, antes de se enfrentar o estudo do texto. Não estivemos comparando Graciliano com nenhum escritor e tanto é certo que não há uma aproximação plausível entre o criador de *Insônia* e Kafka, que o primeiro se projeta no real e o segundo cresce na alegoria. Contudo o relevo psicológico que Kafka dá a seus personagens (em *O castelo*, *O processo*, *A metamorfose*) denuncia um tratamento de nível igual ao de Graciliano. Ambos os escritores fixam suas criaturas pela obsessão consciente; ambos os escritores jogam com a vida e o homem numa posição dialética. A fatalidade é o absurdo, a contingência. Tanto "Fabiano" de *Vidas secas* luta contra uma sorte adversa, inexorável, num determinado plano de vida, quanto um Joseph K., numa dimensão maior, se debate numa agonia para se salvar. Não são escritores aproximados por meras coincidências estéticas, que essas não vinculam, definitivamente, nenhum escritor. Não se trata de coincidência, mas de filosofia diante da vida. A angústia é o tema mais ousado e usual da literatura moderna de ficção e é pelo sentido consciente dessa angústia que romancistas como Kafka, Graciliano, Camus, se aproximam e têm uma filiação tão estreita. São romancistas modernos porque têm na carne e no espírito tomado a me-

dida do sofrimento humano. Creio que em nenhuma outra fase da história do romance o elemento trágico, o *pathos* foi tão evidente quanto o é agora. Talvez apenas a tragédia grega possa nesse sentido ser colocada em paralelo com o romance moderno. E não se deve esquecer que uma obra como *Édipo, rei,* não se funda apenas numa cadeia de acontecimentos fatais, no desígnios dos deuses, num fado. Sua grandeza dramática está não só na inutilidade trágica da agitação do homem, na sua inquietude, quanto na materialidade psicológica com que os personagens foram revestidos. O drama maior está em que o homem é consciente da sua inconsciência. Édipo não faz conjecturas sobre a vida. Édipo age. Toda vez que a técnica de narrar transforma o personagem em objeto pensante, está retirando da obra o seu caráter dramático, está restringindo a ampla esfera da vida. Não há dois gêneros que tanto se aproximem como o drama e o romance.

Parece que não é muito difícil demonstrar que a obra de Graciliano, com ser simples e sóbria na sua elaboração estilística, é complexa na sua estrutura psicológica, no aprofundamento que faz do homem. Por isso (estamos analisando a técnica narrativa não como mero estudo dos elementos formais, de superfície, mas da contextura interna da obra) causa-nos um certo mal estar a leitura de algumas passagens da *Crítica n.° I*", de João Gaspar Simões. O ensaísta português, naquele tempo (1938) emitiu determinados juízos sobre os romances de Graciliano, juízos planos na maioria, poucos outros mais agudos. Não me dei ao trabalho de verificar se o crítico mudou de opinião, mas à época em que escreveu *Crítica n.° I*, conhecia de Graciliano *Angústia, São Bernardo* e *Vidas secas.* Além disso fez estudos aprofundados de José Lins do Rego e Jorge Amado.

O fato é que João Gaspar Simões abre o ensaio, afirmando: "Em *Angústia* está patente a incapacidade do escritor americano (não só brasileiro, note-se) para descer ao estudo do homem no que nele há de mais complexo". O certo é que desgostava o estudioso português o uso que Graciliano fazia da introspecção como um "método narrativo". Veja-se o que diz de *Angústia*: "*Angústia* é, afinal — melhor: pretende ser a confissão de um crime no tom patético e perturbado dos romances dostoievskianos. O protagonista desta obra tenta, por assim dizer, libertar-se de uma obsessão confessando-se. Freud e Dostoiévsky dão-lhe o tom e o movimento obsidiante do

estilo. Depois do crime, praticado num estado quase sonâmbulo, vem a crise. O criminoso liberta-se da crise confessando-se. Este é o tema da obra. *Graciliano Ramos quis dar vida interior e a expressão analítica dela a um ser que se nos afigura destituído de interioridade, ou, pelo menos, destituído da consciência dessa interioridade.*" (grifamos).

Para João Gaspar Simões a obra de Graciliano se ressente de convencionalismo psicológico e por *Angústia* tira uma média da deficiência dos outros dois romances que leu. Para nós o erro interpretativo do agudo crítico português (talvez desculpável pelo recuado tempo do escrito), está naquele: "um ser que se nos afigura destituído de interioridade". Ora, nenhum ser humano, rigorosamente, é destituído de vida interior. Pior ainda: "destituído da consciência dessa interioridade". O homem vive numa permanente auto-análise, numa constante atuação consciente. Só aos irracionais caberia aplicar o conceito que João Gaspar Simões fez do personagem de *Angústia*, e olhem lá a cachorrinha Baleia, de *Vidas secas*... Mas João Gaspar Simões não diz uma coisa sem lastreá-la de uma razão. É que ele distingue, como veremos adiante, organizações psicológicas complexas das simples. Certo? Talvez haja andado com razão nesse passo, mas ao dizer que a interioridade, e a consciência dela, sejam faculdades somente privativas das organizações complexas, confundiu a intensidade psíquica do indivíduo com ausência de vida psíquica, logo consciente, logo racional. Desde o começo deste ensaio vimos insistindo, até com certo enfado para o leitor, que em Graciliano Ramos a matéria psicológica não é um método narrativo. A narrativa é conduzida pela consciência do personagem através de certas peculiaridades estilísticas e, portanto, formais. Não se há de entender as duas coisas como uma só e proclamar que Graciliano faz um romance de convencionalismo psicológico, quando ele realiza a sua obra pela pauta da verdade. Realismo não é convencionalismo. Mas João Gaspar Simões só acredita (ou acreditava) na interioridade provinda de "psicologias complexas". O indivíduo de vida rudimentar não tem, para ele, capacidade de auto-análise ou nele essa capacidade não se coloca bem. Entende, ainda, que "*o monólogo interior, forma muito explorada pelos novos romancistas brasileiros, não é novidade entre nós*". Note-se que crítico apanha o monólogo sob o conceito de "forma", método. Adiante diz: "José Almada Negueiros, usou-o na sua *Engomadeira* muito antes que James Joyce lhe tivesse dado

foros de cidade". Veja-se de logo que o ensaísta, descuidado, talvez, de ver no romance de Graciliano a introspecção como uma densa camada a envolver toda a obra, e por estar convencido da ausência de interioridade nas criaturas rudimentares ("tipos brasileiros"), partiu para qualificar o escritor alagoano de convencional. Isto é devido, cremos firmemente, à indistinção que muitos críticos fazem dos elementos de forma e conteúdo. Assim a deficiência do convencionalismo, para João Gaspar Simões, alcança também *São Bernardo* e *Vidas secas*: "Nos outros dois romances traduz-se num igual convencionalismo, embora já não de caracteres, mas apenas de técnica". No caso de *São Bernardo* está em o autor atribuir a história a um "homem confessado de letras gordas e inimigo de toda a expressão escrita". Em *Vidas secas* é convencional a redução a quadros de quase puro monólogo interior a vida de um pobre vaqueiro, sua mulher e filhos, tipos característicos de psique vegetativa, destituídos de qualquer espécie de interioridade anímica. Isto é: Graciliano tentou dar existência a qualquer coisa que não existe. Veja-se o complemento: "Graciliano Ramos quis aplicar à expressão de psicologia rudimentares métodos que só quadram bem à expressão de psicologias complexas". No entanto o ensaísta reputa tal processo "nefasto" apenas ao romance *Angústia*, embora o método seja discutível quanto a *Vidas secas* e *São Bernardo*", "duas obras fortes".

O erro de João Gaspar Simões vai mais longe, quando ao apreciar o valor de Graciliano, na ordem das suas preferências e restrições, às vezes muito injustas, confessa o seguinte: "Por isso, quando abandona *os casos de humanidade complicada*, para tratar *tipos humanos brasileiros*, atinge uma verdade, uma "exatidão", a que nenhum dos seus camaradas chegou ainda". Os "tipos humanos brasileiros", naturalmente, para o crítico português, estão fora da classe de "humanidade complicada". Com certeza, não possuem "psicologia complexa", interioridade, "consciência de interioridade". Não é demais acrescentar que João Gaspar Simões entendia que somente um público português de leitores de "fraca cultura e mediana compreensão tenham aceitado nelas facilmente novidades — direi modernismos — que até hoje lhes têm parecido intragáveis em obras portuguesas". Estas palavras foram escritas a propósito do exotismo dos novos romancistas brasileiros e no corpo do estudo sobre Graciliano Ramos.

O exame crítico da ficção do contista de *Insônia*, na pena de muito ensaísta de nome feito, evidencia sérias restrições com referência ao aprofundamento da intimidade dos personagens e condução da narrativa. Assim, uma análise da técnica do romance envolve não só aprofundamento de processos de escrever, mas e sobretudo uma penetração nas camadas ideológicas da obra. O crítico estará sempre a braços com um corpo complexo e multiforme, uma estrutura polivalente, uma organização que entrelaça personagens e ação e ambiente num bloco. Justifica-se, portanto, que ao analisar a técnica narrativa não estejamos adstritos ao estudo dos elementos formais puramente expressivos, porque essas peças terão tratamento especial mais além, na parte deste ensaio destinado à "Linguagem e expressividade". Para nós, e não é ocioso repetir, a análise da técnica de narrar implica, com prioridade, o exame lato e vertical do acervo ideológico de uma obra, além do estudo dos materiais de que o autor lançou mão para manifestar o seu pensamento num plano artístico.

Assim, sempre é de necessidade trazer ao trabalho as opiniões críticas nada impressionistas, nada esteticistas, os julgamentos valorativos de profundidade, mesmo quando tais interpretações entram em choque frontal com a compreensão que formamos da obra de Graciliano. Assim, ainda, um estudo como o de Olívio Montenegro (*O Romance brasileiro*) auxilia a tarefa da análise estruturalista, abre perspectivas amplas sobre o texto, estabelece um debate interpretativo da primeira ordem.

Olívio Montenegro põe no alto da obra de Graciliano Ramos o romance *São Bernardo*. Cremos, também, que formalmente é o seu trabalho melhor elaborado. De uma elaboração mais romanesca. De um plano equilibrado pela trama bem delineada. Mas não chega a ter o valor emocional de *Vidas secas*, nem sua repercussão como obra de rebeldia e protesto. Olívio, no entanto, emite alguns juízos severos ou injustos, até, a respeito do mesmo *Vidas secas* e *Angústia*. As restrições principais atingem a imaginação do autor e o seu "plano psicológico". Selecionamos os reparos de maior peso e para nós os de maior incompreensão, interpretações que representam o reverso ou a negação, até. de tudo quanto procuramos mostrar no romancista. Assim escreveu Olívio: — "Falta-lhe sem dúvida o dom de uma grande e criadora imaginação para abrir uma visão mais dinâmica das coisas; para libertar o lógico que há no fundo desse romancista".

Afirmamos, anteriormente, que a faculdade fabuladora de Graciliano não era limitada, mas se exerceu sob uma rígida disciplina do consciente, do "lógico" que Olívio queria ver libertado no escritor. Ora, essa libertação do "lógico" seria o aniquilamento do romancista. Parece-nos que entre faltar imaginação criadora, uma "grande imaginação criadora" e ter o ficcionista sua imaginação policiada pela consciência adstrita ao exato contexto do real, vai uma grande diferença. Não se trata, pois, de ausência, mas de controle. Em Graciliano é certo que a fabulação não se estendia, como em Machado fizemos notar, numa densidade, numa extensão de vôo, na construção de um dilatado mundo. Graciliano tem a faculdade criadora trabalhada pela introspecção submetida a uma consciência agudamente atuante. Não seria o caso da imaginação libertar o lógico e garantir uma visão mais ampla das coisas, como pretende o crítico recifense. Se tal acontecesse, a obra de Graciliano cederia terreno que encampa uma aderência absoluta à verdade. Além do mais, o que é imaginação de criatura para criatura, de artista para artista, de criador para criador? Como a consciência não obedece a uma padrão, a capacidade fabuladora também varia de tipo para tipo. Mas Olívio é muito inteligente e parte para uma classificação tipológica, quando escreve: — "A sua imaginação não é da família dos poetas e dos pintores! Parece sempre escutar o que escreve". Ora, Sartre em *Qu-est-ce-que la littérature*, com muito senso, distingue entre o tipo criador do artista — poeta, músico e pintor — e o prosador, ao afirmar que os primeiros usam as palavras como símbolos, coisas, e o prosador as utiliza como armas. Não é difícil alcançar a significação das idéias de Sartre, tão divulgadas que me dispenso de comentá-las mais a vagar. No entanto, aplicando-as a Graciliano, vemos como são verdadeiras e como liquidam com argumentos do quilate dos de Olívio Montenegro, mesmo quando tais argumentos vêm escritos com tanta força de convicção e ênfase, que somos quase arrastado e presos ao sofisma. O romancista agirá dentro de uma captação consciente do mundo. O pintor, o poeta podem prescindir das imposições lógicas na elaboração da sua obra, obra necessariamente não descritiva. Mas a narração é também uma descrição e toda vez que se projetam esses dois elementos indissolúveis do romance num plano ideativo ou imaginativo, com exclusividade, é que o autor da obra perde a sua vinculação conseqüente, diria até, contingente, com o mundo. A visão

dinâmica, no romancista, mesmo quando ele cresce no plano da alegoria, da pura invenção, jamais dispensará uma identidade com o real.

Concordo em que esse procedimento não é uma regra geral, uma coação da arte do romance sobre o romancista, mas, pelo menos, se impõe de plano, isto é, não há dissociação entre a lógica da consciência e a capacidade imaginativa. Pode haver preponderâncias, superposições. Em Graciliano ocorre que a consciência, sem que limitasse a imaginação, disciplinou-a a serviço de uma obra vinculada com o mundo e a tal ponto isso é verdadeiro que só assim foi possível ao romancista manejar a matéria da sua introspecção na criação de tipos como Fabiano, cuja vida interior é apanhada, tão exatamente, quanto se Fabiano imaginação e consciência tivesse como gente de carne e osso. Só assim foi possível, também, dotar a cachorrinha Baleia de animação íntima, coisa que escandalizou Olívio Montenegro, mas que serve para demonstrar que o romancista pode se libertar do "lógico" e fazer atuar a imaginação que o crítico lhe dizia faltar...

Mas é preciso ir adiante nas citações, é preciso chegar à questão importante da psicologia, objeto de graves críticas de Olívio. Veja-se, por exemplo, como ele encara *Vidas secas*, para nós o romance do autor de maior carga ideológica. Pois não é que o livro lhe parece fruto de uma "imaginação em apuros"? Para Olívio nessa obra o "lado introspectivo é o lado fraco desse romance, o seu lado inerte". Sabe-se que o núcleo de *Vidas secas* foi um conto e a sua esquematização revela o prosseguimento da idéia, num desdobramento em que a unidade ficará garantida. Porém Olívio é duro com o romance. "Tratando-se de um livro ainda com as mesmas tendências à introspecção, as cenas mais atraentes aqui, e as atitudes mais dramáticas dos personagens não são as que se passam no domínio da vida interior. Pelo contrário: o lado introspectivo é o lado fraco desse romance, o seu lado inerte". Também escreve o mesmo ensaísta, aliás de uma agudeza notável, mas colocado num ângulo falso de observação: — "O título mesmo — *Vidas secas* — só parece uma prudência do autor contra o que se pudesse argüir de vago e de raso nessas vidas. De seco. São como vidas que o autor quisesse estender além das suas possibilidades naturais, dar-lhes um mistério que na realidade não possuem; um plano psicológico que não é o seu".

Vimos como João Gaspar Simões, escudado numa supe-

rioridade de europeu culto, partiu para a crítica da psicologia dos personagens de Graciliano quase com as mesmas armas que Olívio, sendo, no entanto, de descontar em favor do português o seu desconhecimento do sertanejo, mas para nenhum dos dois críticos experientes é possível abater o preço da falta que cometeram pelo pouco senso revelado na compreensão da criatura humana. Assim, parece-nos que Olívio queria a história de *Vidas secas* como um relato de fatos e uma descrição de ambientes, abstraindo o autor a análise da alma ou, pelo menos, distinguindo nessa análise aquilo que não era crível distinguir: a vida mental do homem do mundo que o cerca e forma.

O autor de *O romance brasileiro* foi além na sua incompreensão: "Da intimidade psicológica dos personagens, não se fica, entretanto, com uma só forte impressão, a não ser de modelos mecânicos de uma imaginação simplista". Ora, o reparo injusto vem socorrer o romancista de uma possível deficiência no equacionamento íntimo das criaturas de *Vidas secas*. Quando dizíamos que mesmo dentro da crítica estrutural, do texto, bom era trazer ao ensaio opiniões antagônicas à nossa, contávamos com esse seguro rendimento... A "imaginação simplista" decorrente de "modelos mecânicos", longe de ser uma falha na configuração anímica dos personagens é uma qualidadade de ordem essencial, pois constitui o relevo da interioridade que esses mesmos personagens teriam por força de possuir. Objeta-se que as criaturas estão deslocadas do nível psicológico que se lhes deveria traçar. Pergunto se tal nível ou plano seria uma criação imaginativa do autor ou uma exata observação da realidade? Argumenta-se que esses personagens pensam ou refletem ou conjecturam mais do que deles, seres rudimentares, seria de esperar. Mas a resposta é bastante simples: Tais tipos de raciocínio, tais julgamentos críticos decorrem de um preconceito. Julgamos, muitas vezes, que não pode haver outra forma de pensamento se não a nossa, de gente instruída, bem vestida, bem alimentada, bem pensante. Os outros, aqueles que estão debaixo dos nossos pés, forçados pela servidão de séculos, curvados à terra alheia pela herança social vergonhosa de um regime feudal jogado na massa do sangue, não podem pensar como pessoas de vida mental superior. Vida, sobretudo, economicamente superior. Assim se prova: Fabiano mentaliza suas impressões em torno de pontos fixos, objetos de uma ação imediata. Sua vida interior somente

escapa ao círculo viscoso da existência contingente por força de estímulos: humilhações do soldado amarelo; remorso pelo dinheiro perdido no jogo; admiração pelos conhecimentos de "Seu" Tomás da bolandeira; animação da mulher — Sinhá Vitória — nos diálogos mais um pouco vivos, quando ela insufla ânimo no marido através dos seus pequenos sonhos; esporádicas indagações sobre a sua condição de "bicho". A servidão pode parecer que apaga nas criaturas fugitivas de uma sina triste, no êxodo, qualquer vestígio de vida interior intensa. Ao contrário, o que se embota é a manifestação do pensamento, mesmo entre os mais íntimos, entre pai e filho, filho e mãe, mãe e marido. Não precisam falar muito e falam por monossílabos e se entendem numa linguagem surda. Mas interiormente a vida mental é profunda e dilatada, remoente. O ensimesmamento é amigo dos grandes silêncios e a solidão pode embrutecer o homem em face de outro homem, nunca esmagará as cargas emocionais recalcadas no profundo interior. Quando Olívio Montenegro cogita de "imaginação simplista", fico a pensar se ele não se engana com a onda de reflexões de cada um dos personagens, da cachorrinha Baleia até o menino mais velho e o menino mais novo, de Sinhá Vitória a Fabiano, reflexões que representam uma seqüência viscosa de reações diante da vida e do mundo em que as criaturas se situam. Doutra forma não poderiam pensar e existir como seres dotados de animação psíquica, mesmo rudimentar, tão rudimentar que o animal se nivela quase aos meninos no agir e reagir, no sentir e pressentir o perigo da morte que sobre ele se abate. O preconceito é que cria a idéia de que aqueles seres não são capazes de um plano psicológico, plano que o crítico diz que não é o seu, mas que na realidade não poderia ser o de outrem em situação diversa na escala social. Justamente porque são uma gente acostumada a calar, é que não a imaginamos pensando, atuando conscientemente, atuando efetivamente, possuidoras de uma organização tão ou mais complexa que a nossa, porque nelas a vida se intromete de tal modo pelo interior, aguçando o sofrimento, abafando a revolta, que o pensamento é a única liberdade que possuem e que não precisa ser exposta e talvez espoliada como os outros bens que já lhes foram sonegados.

A psicologia que Graciliano empregou nos seus romances, e também em *Vidas secas*, a que estamos agora nos referindo, é tão válida quanto atingiu uma distinção da realidade íntima

das suas criaturas da realidade íntima de outras criaturas. O quadro, o plano material dessa obra só foi possível ao romancista criar subordinando a imaginação à consciência lógica, escapando ao lirismo subjetivista das puras ideações: evitando distanciar-se do real pela sentimentalização fantasista impulsionada por uma imaginação superposta ao consciente. O leitor, no entanto, em face da força da obra, seu poder de afirmação e convencimento, sentirá na plenitude uma poesia estuante de vida e liberada de artificialismos verbais.

Tomemos, ainda, Olívio Montenegro na sua análise de *Angústia*: — "As sutis, inexoráveis engrenagens psíquicas em que se enredam os personagens, e principalmente o herói do livro fazem deles uns autômatos sem mais liberdade que a de um peão no jogo de xadrez". E mais este outro trecho: "Mas seria um erro repetir Paulo Honório (de *São Bernardo*) em todos os romances. Um erro contra o homem. O resultado vem a ser um romance de equívoca introspecção como *Angústia*, onde o autor no interesse da idéia valoriza sensações de uma significação psicológica nula, dando o personagem mais a impressão de um autômato do que de um homem". (A nota entre parênteses é nossa).

A impressão que temos é que Olívio Montenegro, querendo ver em *Angústia* um defeito, terminou por exaltar uma sua qualidade essencial. Certo que Luís da Silva é um autômato, dentro da coação fortemente compulsiva a que esteve submetido e da qual procurou se libertar pelo crime, pela fixação obsessiva das suas desgraças na pessoa do rival — Julião Tavares, o gordo burguês que seduziu Marina. Como pode pensar e agir um indivíduo tolhido na sua liberdade, se não como um autômato? Por acaso toda a dramaticidade da obra, sua massa de composição expressionista não adquire força nessa visão distorcida das coisas? A "equívoca introspecção" de que fala Olívio outra coisa não é que o mecanismo psíquico de uma criatura em crise. Ainda uma vez distinguimos na crítica do autor de *O romance brasileiro* uma atitude preconceituosa. Em *Vidas secas* essa mesma atitude derivava de não querer enxergar interioridade em personagens rústicos; desta feita diante de *Angústia* o preconceito se trai pela incompreensão do plano psicológico da obra. Haveria equívoco se, por exemplo, Graciliano, quase todo transposto para o seu Luís da Silva, narrasse a sua história como a experiência de outrem, com a liberdade e a conseqüência de quem examinasse vidas

alheias. Necessário notar que o personagem centraliza ação, criaturas, fatos, detalhes miúdos, leves impressões que se acumulam até situar-se numa tensão de desespero, de paroxismo. Dele não seria de esperar que olhasse as outras criaturas com uma objetividade tão grande, que, afinal, ao contar sua história, e revivendo-a, de novo experimentasse a angústia da crise, configurassem-nas com uma precisão e uma lucidez de quem não padecia profundas perturbações mentais. As pessoas que giram em torno de Luís da Silva, e até as coisas, a paisagem banal, passam a adquirir esse movimento fragmentado e autômato que ataca o narrador-personagem. É um mundo visto de dentro, num tumulto, que a rotina das observações, disciplinadas no começo da história, lentas termina subvertido. Assim tomemos o desenrolar da ação:

Luís da Silva convalesce de profundo abalo e nessa disposição abatida do corpo e do espírito, com a sensibilidade aguçada pela dor, principia a narrar coisas da sua vida. De começo apanha fatos do presente, o vazio da vida cinzenta de funcionário do Tesouro, o esvaziamento de si mesmo, a tal ponto que somente se entrega a dolorosas sensações. A infância vai ressurgindo através de umas lembranças tristes. A vida da fazenda sertaneja caída em miséria. Os brinquedos infantis. O avô velhíssimo. O pai lendo o *Carlos Magno* e fumando numa rede, no copiar, indolente. A escola. O banho no poço da Pedra, de mistura com as cobras. A morte do avô. A morte do pai. A perda da propriedade. Cenas tristes de uma infância solitária. No repassar a meninice uma ou outra frase solta, desconexa, relembra Marina e os seus desejos pela mulher. O fio da história adquire, enfim, um sentido cronológico e temporal. A casa em que morava, o quintal de onde via Marina. O desenvolvimento de um caso passional. A obsessão pela mulher. A intromissão de Julião Tavares. O crime. A crise. A desorientação total, o desamparo.

Antônio Cândido, citado por Rolando Morel Pinto, diz que *Angústia* é uma "autobiografia potencial, a partir do seu recôndito". O próprio Morel, autor de excelente trabalho sobre o escritor em estudo, afirma que esse romance abre o caminho para *Infância* e *Memórias do cárcere*, no ciclo da autobiografia. De fato nenhum trabalho anterior a *Angústia* fica enquadrado na linha da interiorização puramente universalista, isto é, quando o homem é tomado quase exclusivamente dentro de uma perspectiva interna. *Caetés* é, para nós, uma ficção

— crônica de costumes, projetado numa visão irônica (que segundo Nelson Werneck Sodré lembra o peso de Eça de Queirós) e ao mesmo tempo marca as idossincrasias do autor, posteriormente cristalizadas e colocadas dentro de uma atitude filosófica diante da vida; *São Bernardo* situa o problema de um temperamental em choque com as condições do meio em que o personagem se formou, meio que, afinal, vem de ser responsável pelo seu drama e o drama dos outros. Um romance estruturalmente perfeito, bem ncadeado, conduzido com uma sobriedade e propriedade notáveis, um romance libelo e voltado para o sistema injusto do ambiente rural dominado pela violência, servidão e descaso; *Vidas secas* resulta numa obra-prima, de alto teor ideológico e de um contexto simples, trabalhado pela narrativa sóbria, pela introspecção aderente e reveladora de psiquismos não destruídos pela longa escravidão. É o seu romance mais comovente e mais revolucionário. *Angústia*, no entanto, apanha o escritor realizado em diversos planos da sua ficção pequena, mas dilatada e profunda. Se no dizer de Olívio *Infância* é um livro diabólico, *Angústia* não fica atrás. Diabólico no sentido de apanhar a vida como uma danação. De concentrar numa criatura fraca e intimidada pela pobreza e pela inferioridade social as sementes de uma revolta que terminará por explodir como força cega, sem governo. Um livro sem ilusões. Por isso Olívio Montenegro cita Plauto: *"Homo homini lupus* como um pensamento que poderia ser colocado "no alto de todos os seus livros". Por ser uma convicção pessoal, conforme muito bem salienta Olívio, o fato de Graciliano entender que o "homem é um um animal absolutamente egoísta", não acredito que disso decorra um prejuízo para a obra. A convicção não é gratuita. Na verdade o que vejo em Graciliano, no quadro moral dos seus romances, é uma divisão entre fracos e fortes, pobres e ricos, vaidades contra humildades. Assim, a sua convicção demarca a unidade dos seus livros e *Angústia*, dentre todos os romances, é o que mais condensa aquilo que o crítico recifense chama "força opressiva e contínua de uma idéia fixa". Idéia fixa, admitimos, plasmada no personagem. mas que no autor nada de autômata ou mecânica possui, é dinâmica, embora pessimista, e confere à sua obra, como já frisamos, o vigor do testemunho e da revolta. Olívio Montenegro é contundente e insistente. Vai adiante e quer que Graciliano desentorte o mundo para melhor... Leia-se: "Mas digamos a verdade: o homem não

é somente essa máquina de absorção, e os seus desejos não trazem todas as marcas de um individualismo tão devorante. Daí a certa monotonia que não é raro notar-se nos seus romances: uma acidez corrosiva. Às vezes pior, como em *Angústia*: um ar vazio, de desesperadamente vazio que se sente através do drama que é como se o autor não o tivesse realizado como queria".

Aborrecia-se Olívio com o pessimismo, talvez a ausência de uma poesia, de um tipo de poesia cântico da vida, em Graciliano. Mas parece-nos certo que as grandes obras, os grandes romancistas modernos, livres do filisteísmo burguês de que nos fala Sartre, a propósito da superestimação dos valores eternos, dos princípios absolutos, despistadores da exploração de uma classe sobre outra, trazem consigo o pessimismo como sinal dos tempos que atravessamos. Um pessimismo que rebenta uma galeria de mitos e idealizações fantasiosas e retira o véu de sobre as imagens. Dir-se-ia que só através da consciência das nossas misérias será possível afugentá-las. Seja pela libertação pessoal de paixões. Seja pelo sentido humanista. Como um Kafka! Como um Camus de *La Peste*! Não é noutro ponto de vista que a crítica bem atual vem entendendo Graciliano como o escritor brasileiro que optou pela introspecção, sem disfarces, para depor sobre si mesmo e sobre a vida. Diz-se um clássico, por acaso, apenas pela perfeição formal? Ou clássico por ter alcançado o espírito da sua geração?

Temos discutido interpretações de críticos que apanharam na obra de Graciliano possíveis deficiências de composição, de plano psicológico, de técnica, enfim, do romance. Agora vejamos se há sentido em situar a sua ficção dentro das perspectivas de um grande ensaísta, no caso George Lukács (*Ensaios sobre a literatura*), quando o famoso crítico húngaro põe em relevo, num estudo denso e penetrante, a alternativa: — "Narrar ou descrever? — Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo".

Retiramos do ensaio de Lukács as perspectivas, as grandes linhas ou coordenadas por ele demarcadas para o romance moderno, romance que se harmoniza à luz do seguinte conceito dinâmico: — "Só a praxis humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na praxis. É através da praxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados

como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da praxis" (p. 57-58).

Sabe-se que o estudo de Lukács, aqui referido, toma impulso do paralelo entre os tipos de descrição de Zola e Tolstoi, de modo a ser possível fixar a atitude dos escritores através dos métodos empregados no curso da mesma descrição. Evolui o ensaio ao ponto importante, e até mesmo decisivo, de se saber as razões que determinam a variabilidade de atitude na alternativa entre narrar e descrever e seus equivalentes observar e participar. Leia-se o que diz o autor: — "O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo" (p. 50).

Agora já nos é lícito tirar conclusões com os olhos presos na obra de Graciliano Ramos, conclusões, aliás, animadoras, que levam à evidência de muita coisa por nós afirmada no curso deste ensaio. É possível ordená-las sem que sejam abandonadas as linhas de Lukács:

1.º) Graciliano é um escritor que escolheu a narrativa como um leito natural do seu romance, nunca porque a narrativa é um simples método literário. Nessa opção revela-se uma "posição de princípio assumida pelo escritor diante da vida";

2.º) Graciliano, autor que coloca a descrição, não digo num segundo plano, mas subordinada, funcionalmente, à narrativa e na configuração dos fatos e das pessoas, parece enquadrar-se, assim, num outro conceito de Lukács: — "A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas" (p. 62);

3.º) Se "o contraste entre o participar e o observar não é casual", como observa Lukács, verifica-se que Graciliano está vinculado à vida, que ele recria pelo romance, através de uma concepção filosófica do mundo. De tal forma para ele o romance é uma atuação, um veículo de participação (pela narração introspectiva) sobretudo, que um instrumento de observação de realidades planas ou tornadas esbatidas pela descrição. Escritor que teve em alta conta o perigo, que Lukács adverte, de pela descrição nivelar todas as coisas, distanciando-se da

praxis, Graciliano depurou a sua técnica de romancear de qualquer superfluidade ou excesso de cor.

Essas primeiras considerações, assim orientadas por alguns conceitos do ensaísta húngaro, nós as fizemos com extrema facilidade (mas sem espírito leviano), isto porque, quando Lukács escreveu o seu estudo, parece-nos que tinha em mira escritores do tipo de Graciliano, narrativos, ligados à vida. A exatidão com que foi possível situar Graciliano nas perspectivas do romance moderno, segundo alguns pontos de vista de Lukács, anima-nos a prosseguir o estudo. Assim, quando se pensa como Olívio Montenegro, que Graciliano olhou a vida do ângulo do seu pessimismo, tornando sua obra lateral, observação por nós repelida no corpo deste ensaio, temos um veemente apoio em Lukács. As criaturas medíocres e introvertidas de Graciliano, possivelmente tediosas, podem ser explicadas e justificadas desde uma queixa de Flaubert, que o ensaísta comenta assim: —"Quando trabalhava em *Madame Bovary*, Flaubert lamentou em várias ocasiões que do seu livro estivesse ausente o elemento divertimento. Lamentos semelhantes acham-se em muitos dos escritores modernos notáveis: eles constatam que os grandes romances do passado uniam a representação de seres humanos ricos de significado às tensões e divertimentos, ao passo que na arte moderna entram em cena a monotonia e o aborrecimento. Esta situação paradoxal não é de modo algum o efeito de uma falta de dotes literários nos escritores da nossa época, que produziu um número considerável de escritores dotados de incomum talento. A monotonia e o tédio decorrem dos padrões da criação artística e da concepção do mundo adotado pelos escritores". (p. 59.)

Pode ocorrer que se aceite a opinião de Lukács, mas para o caso de Graciliano Ramos queira se distinguir uma absorção de monotonia e tédio não tanto pelas concepções, apenas, do escritor, mas pela interiorização intensa utilizada pelo romancista, capaz de anular no romance os detalhes vindos do exterior e reveladores de uma vida mais palpitante, mais cromática. Sabemos, no entanto, que a sua narrativa, apoiada na confissão denota, sem dúvida, e outra coisa não poderia ser, o transplante de autor para personagem e por isso mesmo os fatos são postos numa situação vivida, amargamente experimentada. Certo que Graciliano, como grande introspectivo, conseguiu realizar uma coisa rara e difícil no romance de interiorização: fez a análise psicológica sem perder o senso, o

grande senso, de objetividade com relação ao mundo exterior. Mas estávamos discutindo o caráter "tedioso" do seu romance e porque assim foi ele realizado. Eis uma prova e um reconhecimento da sua validade literária e humana, na palavra de Lukács: — "O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operado pela praxis humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo nos casos em que eles adotam *a forma de narração na primeira pessoa*, isto é, *quando fazem supor que o narrador seja um personagem da obra.* Este é exatamente o caso da novela tolstoiana ora recordada. Se tomarmos, inclusive, o caso de um romance narrado em forma de diário — como o *Werther* de Goethe — poderemos, ainda, observar que os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos seres humanos sobre o próprio *Werther*. (p. 64). No entanto, veja-se, o método narrativo não deve se amparar na descrição, como se os personagens fossem interpostas pessoas, como se o romance estivesse a captar o movimento das coisas num plano esbatido. Para que se realize uma seleção perfeita entre os fatos da vida e o personagem é necessário que o autor ponha em prática um "subjetivismo externo". Leia-se, mais uma vez Lukács, e não haverá mais dúvida alguma sobre o acerto do processo utilizado por Graciliano, processo que afirmamos sempre não ser um método psicológico, mas a própria matéria psicológica, muito íntima, vasada no romance inteiro: — "E, quando se institui uma relação à base da descrição, o negócio ainda se torna mais grave. O autor, então, estará descrevendo do ponto de vista da psicologia dos seus personagens. Mesmo prescindindo completamente do fato de que é impossível desenvolver tal representação de modo conseqüente (*a não ser na forma de um romance escrito na primeira pessoa e marcado por um subjetivismo extremo*), esse tipo de relação destrói qualquer possibilidade de se obter uma composição artística". (p. 68, grifamos).

Agora, quando vimos a objetividade crítica do estudioso húngaro, aplicada como a mão na luva ao romance de Graciliano, não é de desanimar ir um pouco mais adiante, afastando-nos das citações do mesmo Lukács. O ressentimento de uma camada da crítica, contra Graciliano, tem explicação ou em

preconceitos ou na fixação excessiva do valor da descrição na corrente da nossa literatura de linha regional. Descrição que tomou dois rumos e dos quais o autor de *Insônia* afastou-se cautelosamente. No primeiro rumo o descritivo que desse à vida, e mais às coisas, uma movimentação vibrante, um colorido de tela de requintes impressionistas ou até sentimentalistas. Ou um descritivo, por antagonismo a esse outro tipo, dotado de um naturalismo mecânico, com desprezo do elemento lírico pela pormenorização da paisagem até o ponto de fazer o homem um seu produto. Graciliano foi mais longe: Tomou o homem na sua feição interior e na sua atuação dentro de determinadas condições sociais, até locais, mas sem esquecer de enquadrá-lo, também, dentro de um contexto universal de comportamento.

Em Graciliano a descrição estaria de lado, à margem, desprezada, toda vez que ela não trouxesse nada ao interesse humano da narrativa. Ele evita o excesso, o detalhe supérfluo não apenas por causa do depuramento estilístico, mas porque queria alcançar (e alcançou) uma poesia que ressaltasse do conjunto do romance, nunca da superestimação do detalhe, como numa pletora. Eis aí uma sua diferença essencial para Jorge Amado, que agora não adianta discutir, e é anotada somente para exemplo. Relembro mais uma vez Lukács: "As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos humanos".

Vamos à análise da técnica de construção de *Vidas secas*. Romance elaborado na forma de quadros (segundo Rubem Braga — "romance desmontável"), *Vidas secas* é, na verdade, um conjunto de contos e nem por isso deixa de ser romance. Cada quadro é uma entidade autônoma no contexto da obra, um núcleo. O conto é, por excelência, o gênero narrativo que se desenvolve a partir de um centro de interesse, obrigando a descrição a girar na sua órbita. Tal condição não decorre de um acaso ou artifício de autor para autor. É um processo contingente da forma de narrar do conto e isso é tanto mais fácil de se observar quando o conto resvala no nível da interiorização, pois aí o centro de interesse está sempre a atuar, atraindo todos os elementos para a sua esfera. Há de se dizer, contudo, que o romance, sendo uma espécie de curso, de fluência de diversos fatos em relação com os personagens, com um desdobramento sucessivo do núcleo, uma conseqüente expansão da periferia, levaria o romancista a introduzir na obra

uma multiplicidade de detalhes maior que no conto, e pela descrição. Certo que isso suceda como uma imposição natural da forma do romance, por sua mesma amplitude. Mas o que interessa é que o romance não seja absorvido pelo pormenor.

Um romancista quando se deixa levar pela descrição pormenorizada de detalhes, que nem sempre entroncam nos fatos e na vida dos personagens, dele se pode dizer que perdeu o curso do romance, isto é, a sua significação central que não deve ser perdida de vista porque outra coisa não é que o interesse humano da obra. Ficará, assim, o romance descaracterizado.

Já agora é possível explicar melhor *Vidas secas*, sua técnica de construção. Assim, se a obra vem elaborada como um conjunto de contos, cada quadro aderente a um núcleo válido por si mesmo, pelo interesse humano que revela, lícito é indagar por que chamá-la romance. É que cada quadro ou conto se interliga aos demais por um só fio e ao mesmo tempo nada consegue destruir essa unidade que a narrativa conduz por sobre a descrição. Note-se, por exemplo, como a paisagem de *Vidas secas* forma o quadro geral do romance e funciona dentro de um mesmo nível, quase, de impressões para cada um dos personagens. É obsessiva e ao mesmo tempo naturalmente e até queridamente aceita, absorvida. Quando o leitor termina a leitura do romance, jamais ocorrerá ao seu espírito nenhuma idéia de fragmentação da obra, o que seria de esperar se os quadros não possuíssem a mesma e trágica significação humana. Só assim nos apercebemos de que o romance gira em torno de um núcleo único de interesse humano, desenvolvido numa expansão de linhas fincadas a partir do centro. Por isso ocorreu a Rubem Braga a expressão "romance desmontável". Pode ser lido, a folhas soltas, como contos, e pode ser lido como romance. Tudo isso Graciliano conseguiu realizar pelo apego a uma narrativa profundante ligada à vida.

## Compreensão dos Personagens

A unidade de estilo, dentro da variação da temática, do elemento a que se pode chamar "fábula", está tão estreitamente ligada à obra e ao autor, que é comum identificar Graciliano com os seus personagens. Sabe-se que ele confessa essa identificação, esse transplante do criador na criatura.

A autobiografia tornada efetiva em *Infância* e *Memórias do cárcere* apenas tomou corpo, nesses livros, manifestou-se menos pelo gênero que pelo próprio prolongamento da ficção, tanto as fronteiras entre a realidade o mundo do ficcionista são estreitas, aproximadas, indissolúveis. O romance seria um instrumento de captar a vida interior e a projeção da realidade dentro do homem, tanto quanto os livros de memórias estarão marcados pelo mesmo cunho. Daí a honestidade de toda a obra. Da que se destina à confissão crua das impressões e experiências do homem Graciliano, do homem que foi criança, e do homem na prisão injusta; da que se volta para a configuração segura dos personagens, prolongamentos sensíveis do autor.

Comecemos o estudo dos personagens pelo romance *Caetés*, objeto do desagrado do romancista. *Caetés* vem sendo apontado como uma espécie de exercício literário. Um caderno de rascunho do escritor ainda impressionado pelo estilo de Eça de Queirós. Não acredito que haja muito do criador de *Os Maias* no romance de Graciliano, ambientado em Palmeira dos Índios. Creio que há mais de Graciliano que de Eça... Wernerck Sodré diz que foi na cidade alagoana citada que Graciliano "se fez homem, casou-se e viveu alguns anos". E acrescenta: "Nesse sentido, Graciliano Ramos caminha do presente para o passado". Certo, a cronologia das obras do escritor revela essa singular trajetória.

Para nós, *Caetés* é um romance-crônica de costumes. Passando-se a ação num clima de esbatida mediocridade, na vida acinzentada e pobre de Palmeira dos Índios, não há grandeza nas criaturas. As virtudes são em número inferior aos defeitos e pecados. Contamos nos dedos as criaturas bondosas, como o Pinheiro, enquanto os outros, os não virtuosos e os rastejantes, estão num número avantajado. A preocupação de Graciliano é a de configurar os personagens dentro de uma escala bem demarcada de padrão moral. Toma uma média em João Valério, a figura central e o personagem-narrador. Digo toma uma média como quem, partindo desse tipo, estabelece um quadro das reações morais dos outros indivíduos em jogo. O esquema de *Caetés*, de romance crônica, tem a diferença-lo de outras obras do mesmo autor (porque *Caetés* guarda a sua peculiaridade), o jogo ou representações dos figurantes. Poderia ser encenado ou filmado como uma comédia de costumes, de fundo pessimista, tanto o diálogo e os monólogos evidenciam um movimento destinado à cena.

João Valério é (perdoem a comparação) uma espécie de Madame Bovary encravado na nossa vida provinciana. Mais do que a mulher de Adrião, com quem o personagem-narrador pratica o adultério e a traição, João Valério parece um seduzido pelo ócio, pela ansiedade provocada pela falta de estímulos mais fortes para a vida. Por outro lado, João Valério tenta a evasão pela feitura de um impossível romance sobre índios e fatos históricos extraordinários. Nada consegue, salvo excitar seus desejos, aviventar a idéia fixa da monotonia do seu trem de vida, derivar para a mulher do patrão e, sobretudo, convencer-se da impotência criadora que perturbava o seu espírito de rapaz solteiro, casmurro e interiormente arrebatado.

Assim, partindo Graciliano de uma situação convencional, exploradíssima pelos romancistas de todos os tempos, e também pelos autores teatrais, isto é, tomando impulso de um triângulo amoroso convencional, vai, pouco a pouco, desenhando o caráter de cada uma das criaturas que habitam um mundo pequeno e mesquinho, desenhando o mecanismo rotineiro da vida provinciana, mas desenhando com traços sobre traços, numa repetição cansativa de linhas.

O convencionalismo do assunto levaria à vulgaridade, caso Graciliano, que queria retratar o vulgar mesmo, não escolhesse o tom da confissão a conferir riqueza ao romance. Sob este aspecto, de fato, *Caetés* não vale, por exemplo, *Angústia*. Mas é esse caráter psicológico que salva o trabalho todo. Ficasse ele numa terceira pessoa, numa observação meramente documental, e pronto, *Caetés* seria um exercício fraco.

A trama romanesca centraliza uns poucos personagens. A rigor, querendo distinguir como movimentação de criaturas em torno de uma seqüência cronológica de fatos, apenas existe em *Caetés* um só personagem: João Valério. Todas as outras criaturas vivem segundo sua fabulação, têm uma existência condicionada. Luísa, que se deixa seduzir circunstancialmente por João Valério, empregado competente e correto do seu idoso e doentio marido, Adrião, tem as suas reações subordinadas à análise constante, obsessiva e cerebral do amante. João Valério não é, de modo algum, um grande amoroso. Nada há de forte na sua paixão, que logo não possa ser destruída, quando, com a morte de Adrião, o esposo traído, mudam-se as peças do jogo. E Adrião, o suicida incômodo, depois de uma lenta agonia, morre, antes chamando a si o antigo empregado, despedindo-se comovedoramente do amigo, pedindo o seu protesto

de inocência, implorando a confirmação de que Luísa é inocente. Termina por murmurar ao ouvido do outro: "Até lá em cima, se nos encontrarmos lá em cima".

Segue-se a cena do remorso que abate João Vilério. Um esboço da angústia, da luta de consciência que sempre envolve as criaturas de Graciliano. Mas com João Valério o conflito é rápido. Retempera-se. Torna à rotina, à firma do finado patrão e agora na qualidade de interessado, sendo Luísa comanditária, afinal, como amante, desajeitado, atordoado, incapaz de raciocinar e agir friamente. Aceita a despedida com conformação e até mesmo alívio.

No remate da história temos João Valério estabelecendo um inventário dos acontecimentos. Sente-se como um "caeté" do romance que jamais terminou, um "caeté descrente". No entanto diz: — "Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrela no céu, algumas mulheres na terra..."

Já em *São Bernardo*, romance apreciado neste ensaio sob o ponto de vista do enlace da crítica com a estilística, e como assinalamos anteriormente, a trama romanesca é mais viva e os personagens jogam um papel mais movimentado.

Em *São Bernardo* o plano de existência dos personagens atados à vida de Paulo Honório já nos parece, de modo diverso de *Caetés*, não uma vivência desprendida da fabulação obsidiante do narrador. São vidas que têm o seu destaque, a sua larga esfera de autonomia, embora gravitem em torno do rústico proprietário. A tipologia moral, tão evidente na história de João Valério, o clima ético condicionado pela ambientação da pequena cidade rural, de *Caetés*, em *São Bernardo* existirá em função tanto das condições sociais, do padrão de vida enraizada no meio ruralista, quanto, também, numa marca mais inicisiva, do conflito das paixões, das grandes agitações interiores.

Cada tipo, conforme já observamos a propósito da fala dos personagens, debate-se num foco de paixões e no centro de uma realidade social padronizada. Paulo Honório é o resultado do meio em que se criou e fincou a sua propriedade a duras penas, mas Paulo Honório é, também, por todas essas razões, uma projeção viva dos impulsos psíquicos que lhe sobrecarregam a consciência enrijecida pelo hostil sistema de vida. Sua mulher, por exemplo, está na obra na figura de uma contrapartida e de uma vítima, tanto do meio, quanto do

indivíduo nas características vivenciais mais íntimas. Assim é que ela aspira à liberdade, que luta por não se vergar à servidão, que quer falar livre e até revolucionariamente.

Em *São Bernardo* as criaturas ou são "bichos" ou, comportando-se segundo um convencionalismo, rebaixam-se ao senhor, tiram constantemente o chapéu, emudecem, praticam artimanhas, agüentam humilhações e tudo com o fim de garantir a sobrevivência. Na verdade, não se pode dizer dessas criaturas que tenham uma existência independente da vontade do senhor. A autonomia de vida é coisa que se processa numa ação subversiva ou mesmo num plano não propriamente da ação, mas do protesto neutro, interiorizado, abafado ou esmagado pela força ou acomodado pela servidão passiva, aceita, muda. Veja-se um dos maiores exemplos na figura de Padilha. Perdendo tudo o que possuía, cedeu aos poucos a propriedade a Paulo Honório. Sem o domínio da terra, logo se transformou num servo, logo foi perdendo qualquer traço de personalidade e caráter e vontade. Estimulado, talvez pelas idéias e pela figura, também, da mulher de Paulo Honório, com quem procurava uma identificação, através de quem tentava soerguer-se, teve de retroceder o passo, ajeitar desculpas, agüentar injurias, aceitar, enfim, o peso da sua condição de homem sem terra, de agregado, de sem-valia.

A desmoralização a que os personagens estão constantemente submetidos, tendo de suportar a canga imposta pelo patrão, é exercida sobre quase todas as criaturas. Tomo como exemplo de reação a esse estado de coisa, "Seu" Ribeiro, o guarda-livros da fazenda. Pela sua fala antiquada, polida, pelos seus gestos solenes, comedidos, pela maneira digna de se conduzir no trabalho, vê-se que formava uma auréola de conservação de uma possível independência passada. Não quer parecer servil e não pretende ser rebelde. No entanto, espremido em diversas ocasiões pelo homem que apanhou numa quase penúria, resvala para o silêncio, para a atitude estóica, para o conformismo impotente. E o que é mais característico nessa criatura é justamente a sua impotência, velada, camuflada na linguagem, nos modos, na conduta entre serenamente altiva e passivamente adaptada às circunstâncias.

Esses indivíduos sem voz e sem vez formam todo o quadro humano do romance e por isso é que, quando as suas existências, ou o fluir dessas existências sob o domínio do senhor, são tomadas pelo mesmo senhor, no epílogo da narrativa,

adquirem a conformação de massa, de gado, de bicho tangido, acuado, descaracterizado, sem individualidade. No entanto, força é reconhecer que na proximidade do senhor e do servo, quando nem a linguagem articulada se faz precisa, há uma ação contingente, na vida de um e de outro, a demarcar todas as distâncias.

*Angústia* será Luís da Silva, numa situação reversa, a viver o papel de dominado, de servo, de vítima de diversas e amargas condições sociais. Em *São Bernardo* vimos como um senhor, que antes fora um pária, oprime e sofre os resultados da opressão que exerce. Em *Angústia* o personagem central será o oprimido. Perdida a propriedade da família, mortos o avô, o pai, "desde esse dia tenho recebido muito coice", confessa Luís da Silva.

O romancista, incapaz de escapar a todas as solicitações do subjetivismo, centrando numa criatura, através de uma ação no ritmo da crise, um pensamento, uma interioridade agoniada, teve de diminuir a atuação dos demais personagens, seu destaque, sua atividade mais exterior, material e concreta. *Angústia* é romance que decorre, portanto, de uma situação de dois planos para os personagens jogados em cena: o plano das sensações do narrador — Luís da Silva — de onde as criaturas parecem emergir, e o plano de vida autônoma, destacada e sobretudo mais viva, plano que melhor se desenvolve pela reconstrução dos diálogos.

Não digo que personagens como D. Adélia, Seu Ramalho, o próprio Julião Tavares, a própria Marina, e a galeria de criaturas secundárias, tenham uma existência condicionada ao conflito de Luís da Silva. Sucede, e isto explica todas as vivências projetadas no decorrer da ação, que tais criaturas são constantemente, fatigantemente observadas, medidas e colocadas em termos de realidade, eu diria, numa situação de choque contra o espírito ou a mente doentia do personagem-narrador. Essas vidas adquirem uma consistência material não somente pela agitação de que são presas, todavia pelo que representam na consciência de Luís da Silva, meticuloso em observar e dissecar todas as etapas de sua crise, não perdendo nenhuma migalha do quotidiano, não se descuidando na reprodução obsessiva dos diálogos, das menores reminiscências, não deixando à margem nenhuma visão dentre o mundo de visões que o levou ao desenlace doloroso e mórbido.

Não é de causar estranheza, pois, que os personagens que giram em torno de Luís da Silva, colocados em ponto de contraste, vivam como do lado de dentro da consciência do narrador e por isso possam parecer meras criações, cerebrações. Não haveria outra forma de ser o conflito apreendido pelo leitor, se todas as coisas não nos fossem reveladas da perspectiva de Luís da Silva.

No romance introspectivo não tem força de convencimento fazer com que os personagens atuem num plano idêntico ao do narrador. Essa seria uma posição narrativa bastante difícil ou realizável com prejuízo evidente da composição.

O nivelamento dos personagens, dentro do contexto da ação, somente alcança um efeito válido quando a ficção pretende narrar extensivamente, seqüenciando os fatos nas suas linhas mais gerais e exteriores, despreocupada da intimidade psíquica das criaturas ou a descrevendo objetivamente pelo contorno, pelo relevo, de fora para dentro. Há, pelo menos, três tipos de romance em que tal técnica de configurar os personagens aparece de melhor feição e propriedade: o romance de circunstância, quando as criaturas em cena se constituem num mero instrumento para a narração de fatos; o romance de viagens, quando um personagem é imaginado apenas para revelar impressões, caso em que as demais criaturas que surgem em cena vão se integrar numa determinada paisagem. Na verdade, é um romance sem herói. Não me refiro, é claro, ao romance-diário de viagem nem ao romance de aventuras e peregrinações ao gosto romântico. Situo o romance do personagem-pretexto, do documentarista fictício; e, ainda, na terceira categoria surgem as histórias de ficção científica, quando o conteúdo humano perde a sua essencialidade, quando em cena as criaturas pouca importância têm, porque o que forma o núcleo da ficção é o elemento desconhecido e imaginado pelo artifício e em nada vinculado às reações conhecidas e constatadas da vida. Como se comportará o homem em Marte? Sua atuação terá um interesse humano remoto, se interesse houver, desprezando-se qualquer traço de interioridade na conformação dos personagens facilmente nivelados.

Em contrapartida quantos não são os tipos de romances em que tal nivelamento, por circunstâncias e fins diversos, pouco importa, não pode ser feito? Alinhemos três categorias principais: O romance do mito, do herói, como o romântico ou a novela de cavalaria; o romance histórico-biográfico; o

romance introspectivo ou narrado na primeira pessoa. Poder-se-á dizer que é próprio do gênero colocar em primeiro plano uma figura a absorver a ação. Mas, quando nos referimos à impossibilidade de nivelamento dos personagens não temos em vista o domínio apenas da ação, mas a absorção de pessoas, coisas e fatos. Essa absorção pode variar dentro de uma verdadeira escala de intenções ou vivências do próprio romancista: no romance romântico é o elemento sentimental que confere relevo ao herói; no romance histórico-biográfico o herói absorve os fatos e domina as criaturas e situações pela imposição da personalidade; mas no romance introspectivo, seja ele realista ou romântico, é a tomada de consciência que centraliza todas as coisas no quadro do embate psíquico do personagem narrador.

Passemos a *Vidas secas*, quando foi preciso quebrar essa centralização e ao mesmo tempo isso ocorreu pela mudança de tratamento pronominal, pela substituição da primeira pela terceira pessoa, objetiva, imparcial, direta. Queria Graciliano Ramos realizar aquilo que chamamos, pouco antes, a narração extensiva, seqüenciada numa linha exterior, numa ação descrita com objetividade através do nivelamento dos personagens. Teria alcançado o efeito desejado? Na verdade, alcançou as duas coisas, isto é, unir o introspectivo ao objetivo, o destaque dos personagens e o seu nivelamento... Agora é possível compreender o esforço estilístico de Graciliano, na inovação técnica da narrativa, ao escrever *Vidas secas*. Habituado à visão das coisas a partir da consciência de um personagem, que outra coisa não é que a consciência do autor, o romancista na sua última composição no gênero teve de fazer o transplante do seu mundo interior para cinco personagens: Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino mais novo, o Menino mais velho e a cachorrinha Baleia. A cachorrinha Baleia também, porque já uma vez o autor confessava que todos aqueles personagens eram ele mesmo...

Já nos é possível tratar com maior clareza o nivelamento das criaturas em *Vidas secas*, o plano de igual importância, dentro da ação, dos personagens. Conforme já vimos a propósito da técnica narrativa do romance de Graciliano Ramos, a estruturação de um capítulo para cada personagem básico, para cada pessoa da família de Fabiano, inclusive um capítulo para Baleia, serviu para demarcar a densidade psicológica e

desdobrar em diversos núcleos a sua história; prestou-se, também, essa divisão, para conciliar o tratamento objetivo da ação sem prejuízo do aprofundamento psicológico das criaturas, resultando um romance de duas estruturas e de dupla funcionalidade.

In *Estudos Universitários*, Recife, (1): 81-115, jan./mar. 1966.

# Graciliano Ramos

FRANKLIN DE OLIVEIRA

FINALMENTE reeditada, e posta em bloco, ao alcance dos jovens leitores que possivelmente só a conheciam fragmentariamente, a obra literária de Graciliano Ramos — a ficção, a memorialística, os ensaios, as notas de viagem, a literatura infantil, em síntese: o universo artístico desse escritor que deu incorruptível desempenho à sua missão. Observa Arnold Hauser que as obras de arte são provocações. Nós não as explicamos — diz o historiador húngaro —; elas polemizam conosco.

Enxuta e descarnada como o Nordeste, cuja áspera paisagem física, social e humana se identifica através de verdadeiro processo de empatia, com a concisa prosa de Graciliano, a sua obra vive em permanente atitude de agressão ao leitor. Não nos concede um mínimo de repouso: submete-nos a uma tensão contínua, que nos enriquece, na medida em que nos fecha os cômodos caminhos do conformismo. Obriga-nos a pensar; exige definições. Construída com rigorosa economia de meios, tão rigorosa que, na sua desnudez, dá a ilusão de linear, a saga romanesca de Graciliano Ramos concentra tal riqueza, que nenhuma sondagem crítica será capaz de exaurir comple-

tamente a sua densa complexidade. De onde apresentar-se aos seus críticos como insólita provocação. Tentou aceitar esse desafio o crítico alemão Helmut Feldmann, professor da Universidade do Ruhr, numa tese de doutoramento apresentada à Universidade de Colônia. Nessa tese, fez o levantamento de toda a obra de Graciliano, partindo do estudo dos reflexos da personalidade do escritor em seus romances. Um outro professor europeu —, autor de um ensaio sobre Graciliano Ramos e os bichos, — o holandês August Willemsen, da Universidade de Amsterdam — trabalha num livro sobre o romancista alagoano, sendo de esperar que não se aferre ao método biográfico, como fez Feldmann.

## Mitos e Equívocos na Interpretação da Obra Literária

Se a causa mais evidente de uma obra de arte é o autor, a verdade é que toda autêntica obra de arte ultrapassa o seu criador, não só no sentido de que adquire autonomia própria, como ainda no sentido de que incorpora dados que não são só os da experiência pessoal do autor, se a entendermos como expressão ou soma de elementos de sua vida íntima. É por isto que o método biográfico permanecerá sempre — e a observação é de Lucien Goldmann — como método de pesquisa e de análise meramente auxiliar. O enfoque exclusivamente biográfico leva o crítico a esquecer que a obra de arte é algo mais do que a simples elaboração de vivências pessoais. Esta é uma verdade que se mostra tanto mais límpida quanto mais autônomo for o universo que a obra de arte organiza. Por isso mesmo esse universo só se torna inteligível na proporção em que o vemos desde dentro de sua própria estrutura. O método biográfico não permite esta visão. Possibilita, apenas, contribuições para uma avaliação externa e, portanto, insuficiente, incompleta, precária. E quando o crítico circunscreve a sua investigação ao campo da psicanálise, como o faz Hemult Feldmann, as possibilidades de compreensão total ficam ainda mais perigosamente reduzidas. Isto porque tal procedimento,

centrado nas pesquisas do inconsciente, relega a plano secundário precisamente aquilo que é primordial na elaboração da obra de arte: a consciência. Consciência no mais amplo dos sentidos: consciência artesanal; consciência social; consciência artística. A obra de arte é criada em estado de absoluta lucidez — é uma aventura que exige a presença do intelecto, ainda quando esta presença não se mostre ostensiva: oculta-se. Nenhum artista cria uma obra de arte, senão a partir do momento em que assume o controle vigilante de todos os dados que integram a estrutura estética. Mesmo aquilo que parece obscuro, tem uma luz atrás de si — o artista sabe, inclusive, que, em certos momentos, o excesso de iluminação desserve aos objetivos artísticos. Sob o mesmo império da lucidez está a captação do onírico — a apreensão de tudo o que acorda das jazidas profundas do ser humano, passa pelo filtro da atividade consciente. Tanto que não há nada de mais alertamente montado do que o automatismo literário, — os chamados "fluxos da consciência", dados pelo monólogo interior, são elaboradíssimos.

Graciliano Ramos pagou alto preço às abordagens unilaterais de sua obra. Por conta das análises centradas unicamente no psicologismo e no sociologismo, construíram-se em torno do grande escritor os mitos do "pessimismo radical" e do "negativismo orgânico". Outros não só caem nestas ciladas, como resvalam mais fundo no abismo. É o caso de Feldmann, que chega a falar da "psicologia criminal" de Graciliano, como se essa psicologia fosse a cosmovisão do escritor. Tal acontece porque, embora fazendo incursões no meio social que se reflete na obra do romancista, o crítico germânico realizou uma análise abstrata do universo social que o romancista transformou em painel de sua criação literária. A homologia entre forma romanesca e estrutura social, instaurada por Goldmann, Feldmann a procurou, mas pelas vias da análise abstrata, e não através das interações dinâmicas e concretas em que ela se verifica. Fez uma inversão total do método que poderia levá-lo à descoberta do verdadeiro Graciliano Ramos. A conseqüência dessa inversão não é só a desfiguração dos objetivos que nortearam a criação artística do romancista. Também a adulteração da figura do próprio romancista, em quem o crítico descobre

traços que Graciliano jamais possui, como, por exemplo, tendências para a vida mística.

## Os Caminhos para a Compreensão do Universo Novelário

Nesse mar de equívocos em que navega, Feldmann não hesita em afirmar que o crime tem, para Graciliano Ramos, significado de uma auto-afirmação individual. Ora, o que Graciliano mostra é outra coisa, a saber: que a luta pela afirmação individual, a salvação do indivíduo, dele sozinho, numa sociedade fundada na reificação das relações humanas, quando não conduz diretamente ao crime, constitui em si mesma crime, porque luta centrada no mais feroz egoísmo. É o caso paradigmático de Paulo Honório, em *São Bernardo*. Ele recusa o *status* que lhe foi conferido pela sociedade em que vive, mas não recusa essa sociedade. Tudo quanto quer é nela se afirmar, via ascensão econômica. Busca, então, todos os caminhos de realização autocêntrica, a qual o leva a colocar a vida em termos de relação de senhor e escravo. A posse passa a ser a chave de sua semântica existencial. Ter, ser proprietário, de terras ou de uma mulher, eis o seu alvo. A solidão é o purgatório desse universo. Universo de um homem só interessado em si mesmo. Mas, esse potencial de criminosidade não lhe é inato: é antes inerente ao seu mundo social. Porque não estabelece tal distinção, a saída do crítico é falar de uma "psicologia criminal". Nesta linha, o que em Graciliano é denúncia, ele converte em manifestação de uma realidade última e metafísica, de onde parte para a apologia de insuscitada dimensão que descobre em Graciliano Ramos, mas que inexiste: a da *vita contemplativa*.

Não se pode compreender o universo novelário de Graciliano Ramos — sob muitos aspectos, o mais importante dos romancistas de 30 — ignorando o papel central que a alienação desempenha em sua criação artística, já posto em relevo por críticos como Carlos Nelson Coutinho, Sônia Brayner e Luís Costa Lima. Vendo a novelística de Graciliano sob esta ótica, dissolvem-se os mitos do "pessimismo radical" e do "negativismo orgânico" — teses de Antônio Cândido, Álvaro Lins,

Olívio Montenegro, Rolando Morel Pinto e Otto Maria Carpeaux. Dissolve-se, também, o mito de que a problemática de Graciliano era a da "luta entre o Bem e o Mal", ou, ainda, a de que o sertão, na sua obra, é "o cenário de uma poderosa tragédia metafísica", ambas as teses sustentadas por outro crítico alemão — Günter W. Lorenz. Eis uma escatologia que não se compatibiliza com a obra de Graciliano Ramos, romancista que aponta concretamente para as causas reais do sofrimento de sua gente e de sua terra. Graciliano é, como o definiu Valdemar Cavalcanti, o "romancista dos pobres-diabos" — os viventes do Nordeste agrário e urbano que em muito se parecem ao mujique de Tchekov e ao "bossiak" de Gorki, ambos escritores, como Graciliano, narradores de um imenso país imóvel.

Como o centro de interesse pela obra de arte jamais é estático, mudando sem que muitas vezes se tenha consciência da mudança, um dos deveres da crítica, em relação aos escritores que já estão distanciados no tempo, é descobrir as razões pelas quais eles interessam às novas gerações. Descobrir os motivos de sua "irradiação atual". O que vão encontrar os jovens em Graciliano Ramos?

## O Problema do Amor Como Realidade e Visão Psicológica na Obra Literária

O seu Nordeste trágico ainda persiste. Mas o leitor de hoje não está interessado apenas na visão documentária de uma determinada realidade social. Está também interessado na dimensão psicológica da tragédia que ela encerra, já que aprendeu que os problemas psicológicos são problemas políticos, enquanto problemas que resultam das estruturas sociais. Qual, nesse caso, a problemática mais relevante, para os leitores jovens, colocada pela obra de Graciliano Ramos?

O problema do amor, como problema nuclear do relacionamento humano. O problema do *encontro, do ser-um-com-o-outro.* É na relação homem-mulher que se revela todo o nosso

conteúdo humano. Não é, porém, problema que diga respeito apenas a duas pessoas — ele diz respeito a própria vida: é a razão do existir humano. Acontece que o amor tem também uma história social: é condicionado pela situação histórica em que, homem e mulher se amam. E é este condicionamento social do amor como grau mais alto da transparência das relações humanas — a transcendência da relação amorosa reside no fato de ser o ato sexual a única experiência humana em que o objetivo e o subjetivo são dados em enlace total —, que faz com que o problema da ligação erótica esteja no centro de todos os romances. Nas sociedades em que os homens são atomizados pela alienação, nas quais a reificação frauda os melhores impulsos humanos, a ligação amorosa, entendida como comunhão espiritual e física, torna-se cada vez mais difícil. O romance moderno, desde suas origens cervantinas, aponta para esta diátese: cada vez mais homens e mulheres se estão distanciando da transparência, tornando-se mais e mais opacos. É esta opacidade que, sob múltiplas formas, aparece na ficção de Graciliano Ramos. João Valério e Luísa, Paulo Honório, Marina, Luís da Silva, Julião Tavares, Madalena — eis toda uma galeria de personagens que não conhecem o amor. O "desencontro da linguagem", que ocorre nos diálogos de Graciliano Ramos, remete ao bloqueio em que as pessoas são insuladas. Não conhecem o amor, por que são seres emocionalmente áridos? Não. O selvagem desencontro em que suas vidas se estilhaçam resulta de uma vigência social que desnatura o amor. Este é o motivo básico porque não há seres luminosos na ficção de Graciliano — o mundo que ele espelha não produz seres excelsos. Gera somente *vidas secas*: — homens como Fabiano que, de tão aviltados em sua humanidade, não sabem sequer verbalizar o seu pensamento. Há uma trágica isomorfia entre bichos e homens, na ficção de Graciliano. Os homens são incapazes de exprimir um mínimo de sua humanidade que, de tão precária, fixa-se ao nível da animalidade. No esgarçado universo da incomunhão humana, a figura da cadelinha Baleia instaura um símbolo: a humanidade ainda não é privilégio dos homens. Eles não transpuseram a fronteira que dá ingresso ao humano: os dois meninos de *Vidas secas* sequer têm nome.

Victor Knoll, que endossou a tese do "pessimismo radical" de Graciliano, termina, porém, o seu ensaio sobre *Vidas secas*

descobrindo a presença da esperança, no romancista. Ela teria de estar presente na ficção do mestre alagoano, porque ficção de um escritor que possuía a perspectiva histórica da evolução humana. Sabia ele que os homens um dia atingirão a era da transparência. Eis o motivo que justifica o interesse dos leitores jovens pela sua obra, pois sem o sonho da *Idade de Ouro*, as pessoas, como já dizia Dostoiévsky, "não podem viver e até nem podem morrer".

In *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 set. 1975.

Composto e impresso nos Estab. Gráficos Borsoi S.A. Indústria e Comércio, à Rua Francisco Manuel, 55 — ZC-15, Benfica, Rio de Janeiro, RJ